
हमारे कुछ प्रमुख प्रकाशन

प्राचीन भारतीय परम्परा और इतिहास डॉ० रागेय राघव
प्रागैतिहासिक भारत का भौगोलिक तथा सामाजिक
परिस्थितियों का विस्तृत चित्रण

मूल्य १२)

भारत का सांस्कृतिक इतिहास (सचित्र) हरिदत्त वेदालकार
वैदिक युग से लेकर आज तक का भारतीय
संस्कृति का क्रमबद्ध इतिहास

मूल्य ६)

भारत का चित्रमय इतिहास महावीर अधिकारी
प्रागैतिहासिक काल से लेकर तालीकोट युद्ध तक
का क्रमबद्ध सचित्र इतिहास

मूल्य ६)

भारत का वैधानिक एवं राष्ट्रीय विकास गुरुमुख निहालसिंह
भारत के वैधानिक और राष्ट्रीय इतिहास
का शोधपूर्ण वर्णन

मूल्य १०)

रजवाड़ा (सचित्र) देवेश दास

राजस्थान की कला, संस्कृति तथा ऐतिहासिक
गाथाओं का सजीव रोमांचकारी

सचित्र वर्णन

मूल्य ५)

भारतीय सांस्कृतिक विग्विजय हरिदत्त वेदालकार
भारतीय संस्कृति के विस्तार की रोचक कथा

मूल्य १)

पृथ्वी-परिक्रमा (सचित्र) सेठ गोविन्ददास

विश्व के मुख्य देशों की यात्रा तथा

वहाँ का रोचक वर्णन

मूल्य १२)

नेपाल की कहानी (सचित्र) काशीप्रसाद श्रीवास्तव

नेपाल का प्राकृतिक, सांस्कृतिक, ऐतिहासिक

तथा राजनीतिक सचित्र वर्णन

मूल्य ८)

आत्माराम एण्ड सस, काश्मीरी गेट, दिल्ली-६

[रेडियो-नाट्य के सिद्धान्त, इतिहास तथा विविध रूपों की रचना]

लेखक

हरिश्चन्द्र खन्ना, एम. ए.

नाट्य-निर्देशक, आकाशवाणी केन्द्र, नई दिल्ली
अधिकारी हिन्दी यूनियन, बी बी सी., लन्दन

भूमिका-लेखक

रेवतीसरन शर्मा

१९५५

आत्माराम एण्टरप्राइज
प्रकाशक तथा पुस्तक-विप्रेता
जदमिरी रोड

पञ्चाशत्

रत्नलाल पुरी

आत्माराम एण्ड सस
काश्मीरी गेट, दिल्ली-६

मूल्य छ' रुपये

मुद्रक
श्यामकुमार गर्ग
हिन्दी प्रिंटिंग प्रेस
क्वीन्स रोड, दिल्ली-६.

भूमिका

रेडियो के आविष्कार से नाटक के क्षेत्र में क्रान्तिकारी परिवर्तन हुए हैं। एक क्रान्तिकारी परिवर्तन तो यह हुआ है कि नाटक ने रेडियो पर आकर अपनी कीली बदल ली है। नाटक, जो मंच पर देखा जाता था, अब रेडियो सेट द्वारा सुना जाता है। नाटक, जिसकी कल्पना दृश्यों में की जाती थी, उसको अब ध्वनियों द्वारा सयोजित किया जाता है। नाटक, जिसका सम्बन्ध पहले आंख से, अभिनेता की वेद-भूषा में और मंच की सजधज से था, अब उसका रिश्ता कान से, ध्वनि से और प्रसारण यन्त्रों से जुड़ गया है। पुराने सम्बन्ध टूट जाने और नए रिश्ते जुड़ जाने से, नाटक के ढाँचे पर, उसके निर्माण-शास्त्र पर और उसके मूल्यांकन के सिद्धान्तों पर क्या प्रभाव पड़ा है, यह खोज किये बिना हम आधुनिक नाट्य-साहित्य का विवेचन नहीं कर सकते।

परन्तु नाटक के नए रूप को पहचानना और उसके मूलभूत आधारों का पता लगाना और इस प्रकार एक नए नाट्य-शास्त्र का निर्माण करना, कोई आसान काम नहीं है। इस काम के लिए पुराने नाट्य-साहित्य और पुराने नाट्य-शास्त्र का ज्ञान ही काफी नहीं है। इसके लिए आलोचक का ध्वनि के नए सिद्धान्तों (Theories of Sound), प्रसारण के नए यन्त्रों, और उनकी विशेषताओं से पैदा होने वाली टैंकिनकल समस्याओं से, भली भाँति परिचित होना आवश्यक है। हम टैंकिनकल ज्ञान के अतिरिक्त उसे यह भी मालूम होना चाहिए कि प्रसारण की कला में आज तक कितने प्रयोग हुए हैं और ध्वनि-यन्त्रों को किस-किस तरह अनेक प्रभाव पैदा करने के लिए प्रयुक्त किया गया है। निश्चय ही यह काम अध्ययन-बोर्ड में बैठकर नहीं किया जा सकता। इसके लिए स्टूडियो की दुनिया में आकर उन विशेष मजबूरियों और उन विशेष सुविधाओं का पता लगाना होगा, जिनके कारण रेडियो-नाटक, मंच के नाटक से एक समकालीन बनाता है।

स्पष्ट है कि यह कार्य बड़ी व्यक्ति बड़ी कुशलता से कर सकता था, जिसे रेडियो के माध्यम का और नाटक प्रसारण का निजी अनुभव हो, जिसे रेडियो-नाटक लिखे हो और प्रोड्यूसर किये हों, जिसे रेडियो-साहित्य का अध्ययन किया हो और रेडियो पर प्रयोग किये हों। और हरिश्चन्द्र गन्ना ने अध्ययन-अनुभव और प्रयोग की ये सब मजिदें ही की हैं। शायद इसी कारण उनकी यह पुस्तक हिन्दी के आलोचना साहित्य में अपनी तरह की पहली पुस्तक ही नहीं, अपनी तरह की पहली और नव प्रकार के पूर्ण पुस्तक है।

हरिश्चन्द्र गन्ना पिछले नान-प्राठ वर्षों से ध्यान दृष्टिगत रेडियो के सम्बन्धित

हैं और आज-कल ब्रिटिश ब्राडकास्टिंग कार्पोरेशन, लन्डन, में डेप्युटेशन पर गये हुए हैं। ये अंग्रेजी के बड़े विद्वान् हैं और ससार के नाट्य-साहित्य का इन्होंने गहरा अध्ययन किया है। इसके यतिरिक्त ये स्वयं लेखक हैं। इस प्रकार इन्होंने प्रसारण के माध्यम और रेडियो-नाटक का अध्ययन, एक प्रोड्यूसर, एक आलोचक और एक लेखक के तौर पर किया है। और यही विशेषता इनकी इस पुस्तक को न तो टैक्निकल किताबों की भाँति जटिल बनने देती है और न आलोचना की पुस्तकों की भाँति कोरी 'शास्त्रीय' (Academic)।

यह विशेषता पुस्तक के अध्यायों के क्रम ही से विवित हो जाती है। पहले अध्याय में ब्राडकास्टिंग का आम वयान है। दूसरे में रेडियो-नाटक का उद्गम और विकास और रेडियो-नाटक की प्रगति का सिंहावलोकन।

इन तीन अध्यायों द्वारा वे पाठक को रेडियो के विकास की कहानी और रेडियो-नाटक की पृष्ठभूमि ही नहीं बताते, बल्कि पुस्तक में एक साहित्यिक रचि पैदा कर देने हैं। शुरु के अध्याय पढ़कर पाठक को भारत में प्रसारण और रेडियो-नाटक की प्रगति का पूर्ण ज्ञान हो जाता है। यहाँ तक सिंहावलोकन होता है। परन्तु इसके बाद लेखक विषय की गहराई में उतरता है। 'श्रव्य-कला और उसके गूल्भूत साधन' और 'श्रव्य-कला और उसकी विशेषताएँ और परिसीमाएँ' नामक अध्यायों में लेखक पाठकों को ध्वनि और श्रुति (Sound and Listening) की रहस्यमयी दुनिया में ले जाता है और श्रवणेंद्रिय द्वारा संवेदन के उन नवीनतम वैज्ञानिक तथ्यों का ज्ञान कराता है, जिनका उल्लेख किसी हिन्दी पुस्तक में नहीं मिलता। ये अध्याय हिन्दी-साहित्य में एक नये विषय पर वैज्ञानिक गवेषणा का श्रोगणेश करते हैं।

इन अध्यायों द्वारा लेखक उन साधारणों का पता लगाता है, जिन पर एक सफल रेडियो-नाटक का निर्माण किया जा सकता है और जिनकी कसौटी पर कसकर रेडियो नाट्य-साहित्य की परख की जा सकती है। इन साधारणों को निर्धारित करने के पश्चात् लेखक रेडियो-नाटक की टैकनीक पर विस्तृत बहस करता है। रेडियो-नाटक का निर्माण कैसे होता है, उसके सवाद कैसे होने चाहिये, और उसमें ध्वनि-प्रभावों का प्रयोग किस हद तक वांछनीय है, यह बताकर लेखक ने साहित्य के इस नये रूप की टैकनीक की वैज्ञानिक ढंग से समझाया है। इस भाग में लेखक ने सैद्धान्तिक बातों को उदाहरण दे-देकर समझाया है और इस प्रकार पुस्तक का व्यवहारिक महत्त्व बढ़ गया है।

रेडियो-नाटक के अनेक रूप हैं और इन पर भी लेखक ने प्रकाश डाला है। इन रूपों की क्या विशेषताएँ हैं, इनके क्या-क्या भेद हैं, और इनके सफल सृजन और

निर्देशन के लिए किन-किन सिद्धान्तों का पालन करना आवश्यक है, लेखक ने बड़े स्पष्ट शब्दों में समझाया है। डॉक्यूमेंटरी यानी आलेख रूप, पर जो रेडियो-नाटक का नवीनतम रूप है, लेखक ने बड़ी गहरी खोज की है और प्रचार के इस नये माध्यम से सफलतापूर्वक लाभ उठाने के लिए लेखकों और प्रोड्यूसरों के लिए मूल्यवान सामग्री एकत्र की है।

यह सब कुछ करने के लिए लेखक को जिन कठिनाइयों ने गुजरना पड़ा उसका ज्ञान मुझे भी है। लेखक को टैक्निकल सामग्री प्राप्त करने के लिए प्रसारण सम्बन्धी पुस्तकों की खोज में विदेशी दूतवासियों की लाइब्रेरियां तक छाननी पड़ी। पुस्तकें मिल गईं तो एक और विकटतम समस्या उठ खड़ी हुई। उन पुस्तकों में प्रसारण सम्बन्धी पारिभाषिक शब्द प्रयुक्त हुए थे। इनको कौन हिन्दी-भाषा में टाला जाए ? स्टूडियो में भी अंग्रेजी शब्द ही बोले जाते हैं और इनका हिन्दी अनुवाद किमी फोफ में नहीं मिलता। अतः यह पुस्तक लिखने से पहले लेखक को प्रसारण सम्बन्धी पारिभाषिक शब्दावली तैयार करनी पड़ी और इसमें इतना समय लगा कि लेखक का उत्साह कई बार टूटते-टूटते बचा। परन्तु गहरी खोज लगन और प्रभाकर भाबड़े, रामचन्द्र तिवारी और बन्धु जी जैसे हिन्दी के ज्ञाताओं के बहुमूल्य परामर्श से यह खेद भंटे चढी और लेखक अपना यह ग्रन्थ पूरा कर सका।

इन परिस्थितियों के कारण पुस्तक की शैली में वह नियार और निगार नहीं आ सका है, जो भाषा को सरल और सरस बना देता है। पुस्तक में भाषा कहीं-कहीं बहुत क्लिष्ट है। परन्तु लेखक ने धर्म की सत्यता (Exactness) की शब्दों की सरलता के लिए कहीं कुरवान नहीं दिया है। लेखक को स्वयं इन बात का ज्ञान था कि भाषा कुछ बिचष्ट है और अगर वे अज्ञानक मन्दन न चले जाते तो शायद भाषा को सरल बनाने की चेष्टा करते। परन्तु इनमें उन्हें यहाँ तक सफलता मिलती यह सदिग्ध है। इन प्रकार की टैक्निकल पुस्तकों में भाषा-स्तर सदा ही ऊँचा रहता है और रहना भी चाहिए।

इस पुस्तक का स्थान हिन्दी प्राचीनता-साहित्य के एक शैलिक के उन ग्रामों में है जो अब तक खाली पड़ा था। यह नहीं है कि समय के नाय-नाय इन ग्रामों में और भी पुस्तकें आयेंगी और इसके पहले में जगह पायेंगी, परन्तु रेडियो नाट्य-प्राचीनता के क्षेत्र में पहले पग-चिन्ह डालने का ध्येय, इन्हीं ही प्राप्त रहेगा। और ये पग-चिन्ह मजिल का पना ही नहीं देते, मजिल तक पहुँच भी जाते हैं।

५. भागवत लेख
तीम रजारी
दिल्ली।

}

नेजामीमन्त शर्मा

विषय-सूची

विषय	पृष्ठ
प्रथम खण्ड : प्रास्ताविक	
१ ब्रॉडकास्टिंग	१
२ रेडियो-नाट्य का उद्गम और विकास	१०
३ रेडियो-नाटक की प्रगति	१८
द्वितीय खण्ड : सिद्धान्त	
१ श्रव्यकला और उसके मूलभूत आधार	३५
२ श्रव्यकला की विशेषताएँ और परिसीमाएँ	५६
तृतीय खण्ड : शिल्प	
१ रेडियो नाटक का रूप-विधान	७६
२ रेडियो-नाटक का निर्माण	८७
३ परिचय चित्रण	११६
४ संवाद	१२५
५ ध्वनि-प्रभाव और सगीत-सयोजन	१४४
चतुर्थ खण्ड : प्रयोगात्मक रूप	
१ रेडियो-रूपान्तर	१६५
२ रूपक	२०७
३ डाक्यूमेंटरी अर्थात् आलेख रूपक	२७३
४ टैलीविजन	२७६

रेडियो - नाटक

प्रथम खण्ड

प्रास्ताविक

अध्याय पहला

ब्रॉडकास्टिंग

१. बेतार और रेडियो—जब वैज्ञानिक हेस्टज, कार्लस्रोहे प्रयोगशाला में विद्युत-चुम्बकीय तरंगों की गति और उनकी प्रकृति आदि का विश्लेषण कर रहा था तो उसने कहाँ सोचा होगा कि वह एक ऐसे महत्त्वपूर्ण वैज्ञानिक तथ्य का आविष्कार कर रहा है जो कुछ ही वर्षों में कला और सामाजिक जीवन के क्षेत्र में एक व्यापक क्रान्ति उत्पन्न कर देगा।

यह बात सन् अक्टूबर १९०६ में सत्तामी की है। वान विस्वविद्यालय की ओर ने एक विशेष पुरस्कार की घोषणा की गई थी, उस वैज्ञानिक के लिये जो विद्युत-चुम्बकीय द्रव्य की कल्पना को वैज्ञानिक आधार पर प्रस्तुत कर सके। हेमटो-द्वय ने अपने प्रिय मिष्य हेस्टज का ध्यान इस घोषणा की ओर आकृष्ट किया। हेस्टज ने पहले तो कुछ उल्हास नहीं दिखाया परन्तु गुरु के आग्रह पर उसने यह खोज गुरु कर दी। प्रसन्न गुरु ने गुणी और प्रतिभावान मिष्य के लिये प्रो० कार्लस्रोहे पार्नार्डेन्किंग प्रयोगशाला में परीक्षण की सुविधाओं का प्रबन्ध कर दिया।

इस प्रकार रेडियो और बेतार के मूलभूत सिद्धान्त का पता लगाने की दिशा में पहला महत्त्वपूर्ण कदम उठाया गया। वैसे तो हेस्टज ने पहले भी कई वैज्ञानिक जन रोमाञ्चक विषय से सम्बद्ध अनेक अनुमान और धारणाएँ प्रकाशित कर चुके थे। क्रिस्टल वैज्ञानिक मैक्सवेल और कदाचित् इससे भी पहले गणी वैज्ञानिक पॉन्ड ने इस क्षेत्र में मौलिक आविष्कार किये थे। लेकिन हेस्टज ही वह पत्ता वैज्ञानिक था जिसने अनिश्चित अनुमानों को एक प्रामाणिक सिद्धान्त में परिणत किया। दूरत परिश्रम के बाद हेन्राइस रडोन्फ हेस्टज यह सिद्ध करने में सक्षम हो गया कि विद्युत-चुम्बकीय तरंगें विद्युत स्थान में प्रचलित और द्रविक गति कर सकती हैं, और इन गति द्वारा जो अत्यन्त-सूक्ष्म (रेडिओ) में पैदा होते हैं, वे उच्च गति पर चल

से टकराकर परावर्तित होते हैं अथवा किसी माध्यम में प्रवेश करते समय मुड़ते हैं तो उनका व्यवहार प्रायः वैसा ही होता है जैसा कि उष्णता और प्रकाश की तरंगों (Waves) का।

यह आविष्कार वारतव में बहुत महत्त्वपूर्ण था। क्योंकि इसी के आधार पर आगे चलकर मारकोनी ने १८९६ में विद्युत-चुम्बकीय तरंगों के द्वारा एक सकेत (मिगनल) को पौने-दो मील की दूरी तक भेजन में सफलता प्राप्त की। १८९७ की एक शीत संध्या को ब्रिटेन के तट पर अट्टारह मील दूर एक जलयान तक एक सन्देश भेजा गया। इसी प्रकार वेतार तथा रेडियो-प्रसारण का सिद्धान्त एक रोमाचक कल्पना या अद्भुत अनुमान मात्र न रहकर एक वैज्ञानिक सत्य बन गया।

रॉयन्मन ने अपनी पुस्तक 'ब्रॉडकास्टिंग' में एक रोमाचकारी घटना का उल्लेख किया है। मन् उन्नीस सौ दस की बात है मांटरोज जलयान के कप्तान को एक मुराफिर के विषय में सन्देश हुआ कि वह क्रिपेन नाम का एक हत्यारा है। उसने वेतार द्वारा यह सूचना लन्दन भेजी। इससे पहले कि जलयान अमरीका के तट पर लग सकता और हत्यारा भाग निकलता, पुलिस-अधिकारियों ने एक तेज स्टीमर से एटलांटिक सागर को पार कर हत्यारे को पकड़ लिया। इस घटना ने बहुत से लोगों का ध्यान वेतार के उपयोग की ओर खींचा। वे यह कल्पना करने लगे कि यह नया आविष्कार उनके जीवन के लिए कितना महत्त्वपूर्ण बन सकता है। दो वर्ष बाद वेतार ने एक दूबले हुए जहाज की सहायता की। इन घटनाओं ने वेतार को बहुत प्रसिद्ध कर दिया।

पहले महायुद्ध से पूर्व वेतार केवल दूर-दूर तक सकेत प्रसारित करने का एक साधन मात्र था। उस समय वेतार की मनोरंजन और लोक-शिक्षण के माध्यम के रूप में कल्पना नहीं की गई थी। वेतार भी अन्य वैज्ञानिक आविष्कारों—रेल, हवाई-जहाज आदि की तरह भौगोलिक अन्तर को मिटाने की दौड़ में एक कदम था।

२ ब्रॉडकास्टिंग का विकास—ब्रॉडकास्टिंग का विकास उस समय शुरू हुआ जब वेतार के सिद्धान्त को लोकरजन के लिये प्रयुक्त किया गया। वैसे तो १९१४ से पहले भी शोकिया तौर पर कुछ साहसी व्यक्ति भाषण और संगीत को कुछ दूरी तक प्रसारित करने में सफल हो चुके थे, लेकिन श्रव्य-प्रसारण की वास्तविक प्रगति महायुद्ध के दौरान में कुछ वैज्ञानिक आविष्कारों के कारण सम्भव हो सकी। युद्धकाल में ही यामियोनिक वेल्च का आविष्कार हुआ। पहला ब्रॉडकास्ट कार्यक्रम भी उन्ही दिनों सुनने में आया। १९१७ में कैप्टन एच० डी० ए० डोनिथोप और उनकी पत्नी ने ग्रामोफोन रिकॉर्डों का एक साप्ताहिक कार्यक्रम प्रसारित करना आरम्भ किया। यह कार्यक्रम ब्रिटेन के वायरलेस ट्रेनिंग कैंम्पो के लिये आयोजित किया गया था ताकि

शिक्षण का नीरस कार्य रोचक बन सके ।

उन्नीस गी बीस में अमरीका के ऐम्बेचर प्रयोगकर्ताओं ने भी छोटे-छोटे संगीत कार्यक्रम प्रस्तुत करना आरम्भ कर दिया, यद्यपि उन कार्यक्रमों का प्रचार-क्षेत्र बहुत सकुचित होता था । प्रसिद्ध N D K A केन्द्र का पहला प्रोग्राम जिसे यूरोप के श्रोताओं ने सुना १९२१ में प्रसारित हुआ ।

ब्रिटेन में भी प्रसार-केन्द्र स्थापित करने की नुविधाओं के लिये माँग की गई । १९२२ में मारकोनी कम्पनी को रिट्रल केन्द्र में ग्राह्य धटे का साप्ताहिक कार्यक्रम प्रसारित करने की आज्ञा मिल गई । शीघ्र ही मारकोनी कम्पनी ने एक श्रीर स्टेशन संचालित किया जो बाद में लन्दन केन्द्र के नाम से प्रसिद्ध हुआ । अमरीका में जनसाधारण ने इन नये आविष्कार में अनाधारण रूप से रूचि दिगार्त । उन्होंने अनुभव किया कि यह आविष्कार एक दिलचस्प मनवहलाय है, एक नन्ता श्रीर अद्भुत मनोरजन है, श्रीर माथ ही साथ घर बैठे शिक्षा प्राप्त करने का एक उत्तम साधन भी । इसलिये अमरीकी जनता, रेडियो बनाने वालों, इन्तहाग्याजों श्रीर अखवार वालों, सबने इस नये आविष्कार में गहरी दिलचस्पी दिगार्त, श्रीर पूरे उत्साह से इसे विकसित करने का प्रयत्न किया । १९२४ में यू० एम० ए० में १६०५ ट्रान्समिटिंग स्टेशन काम कर रहे थे । प्रसार-केन्द्रों की इन प्रनियमित रूप से बढ़ती गख्या को हानिकारी समझा गया । १९२६ में नव रेडियो-निर्माताओं ने उजट्टे होकर नेशनल ब्रॉडकास्टिंग कम्पनी बनाने का निश्चय किया ।

यूरोप में ब्रॉडकास्टिंग का विकास प्रथम महायुद्ध के बाद वेग से होने लगा । चार साल तक पूरे यूरोप की जनता युद्ध में लटती रही थी । यहाँ ब्रॉडकास्टिंग अग्नि श्रीर उदास लोगों के लिए मनोरजन का साधन बनी । अब जब कि युद्ध समाप्त हो चुका था सिपाही के सामने फौजी बर्दों उनारकर अनैतिक डिन्दगी शुरू करने का सवाल था । इन नये नागरिक के जीवन की नीरसता को दूर करने के लिये रेडियो एक ऐना नुविधापूर्ण मनोरजन था जिनका आनन्द वह घर में अपने नगे-नम्रन्धियों श्रीर मिश्री के बीच बैठकर सम्मिलित रूप से ले सकता था । इन नम्रन्ध में हिन्दा मैथीमन ने अपनी पुस्तक 'ब्रॉडकास्टिंग' में एक दिलचस्प दान बही है । ब्रॉडकास्टिंग उन यूरोपीय देशों में अधिन वेग से विकसित श्रीर सम्पन्न हुई जहाँ घरेलू डिन्दगी का अधिक महत्त्व है । इसके अनिरिपत यूरोप के उन देशों में रेडियो अधिन नो-प्रिय हुआ जिनकी जनता न्दूर विदेशों में जाकर उठी थी, जैसे जर्मनी श्रीर ब्रिटेन में । फ्रांस श्रीर इटली में तो बहुत नमय तर रेडियो एक नैतन्मामे से अधिन वृत्त न बन गया ।

युद्ध ने सम्बन्धित एक श्रीर दान भी थी जिन्ने रेडियो श्रीर ब्रॉडकास्टिंग के महत्त्व को बजाया । युद्ध ने गच्छीपरा श्री । घनरुष्टीयता उनी आजादों के

से टकराकर परावर्तित होते हैं अथवा किसी माध्यम में प्रवेग करने समय मुड़ते हैं तो उनका व्यवहार प्रायः वैसा ही होता है जैसा कि उष्णता और प्रकाश की तरंगों (Waves) का।

यह आविष्कार वारतव में बहुत महत्वपूर्ण था। क्योंकि इसी के आधारे पर आगे चलकर मारकोनी ने १८९६ में विद्युत-चुम्बकीय तरंगों के द्वारा एक सकेत (सिग्नल) को पौने-दो मील की दूरी तक भेजन में सफलता प्राप्त की। १८९७ की एक शीत संध्या को ब्रिटेन के तट पर अट्टारह मील दूर एक जलयान तक एक सन्देश भेजा गया। इसी प्रकार वेतार तथा रेडियो-प्रसारण का सिद्धान्त एक रोमाचक कल्पना या अद्भुत अनुमान मात्र न रहकर एक वैज्ञानिक सत्य बन गया।

रॉबिन्सन ने अपनी पुस्तक 'ब्रॉडकास्टिंग' में एक रोमाचकारी घटना का उल्लेख किया है। सन् उन्नीस सौ दस की बात है मांटरोज जलयान के कप्तान को एक मुसाफिर के विषय में सन्देश हुआ कि वह क्रिप्पेन नाम का एक हत्यारा है। उसने वेतार द्वारा यह सूचना लन्दन भेजी। इससे पहले कि जलयान अमरीका के तट पर लग सकता और हत्यारा भाग निकलता, पुलिस-अधिकारियों ने एक तेज स्टीमर से एटलांटिक सागर को पार कर हत्यारे को पकड़ लिया। इस घटना ने बहुत से लोगों का ध्यान वेतार के उपयोग की ओर खींचा। वे यह कल्पना करने लगे कि यह नया आविष्कार उनके जीवन के लिए कितना महत्वपूर्ण बन सकता है। दो वर्ष बाद वेतार ने एक डूबते हुए जहाज की सहायता की। इन घटनाओं ने वेतार को बहुत प्रसिद्ध कर दिया।

पहले महायुद्ध से पूर्व वेतार केवल दूर-दूर तक सकेत प्रसारित करने का एक साधनमात्र था। उस समय वेतार की मनोरजन और लोक-शिक्षण के माध्यम के रूप में कल्पना नहीं की गई थी। वेतार भी अन्य वैज्ञानिक आविष्कारों—रेल, हवाई-जहाज आदि की तरह भौगोलिक अन्तर को मिटाने की दौड़ में एक कदम था।

२ ब्रॉडकास्टिंग का विकास—ब्रॉडकास्टिंग का विकास उस समय शुरू हुआ जब वेतार के सिद्धान्त को लोकरजन के लिये प्रयुक्त किया गया। वैसे तो १९१४ से पहले भी गीतिका तौर पर कुछ साहसी व्यक्ति भाषण और संगीत को कुछ दूरी तक प्रसारित करने में सफल हो चुके थे, लेकिन श्रव्य-प्रसारण की वास्तविक प्रगति महायुद्ध के दौरान में कुछ वैज्ञानिक आविष्कारों के कारण सम्भव हो सकी। युद्धकाल में ही थर्मियोनिक वेल्व का आविष्कार हुआ। पहला ब्रॉडकास्ट कार्यक्रम भी उन्ही दिनों सुनने में आया। १९१७ में कैप्टन एच० डी० ए० डोनिथोप और उनकी पत्नी ने ग्रामोफोन रिकॉर्डों का एक साप्ताहिक कार्यक्रम प्रसारित करना आरम्भ किया। यह कार्यक्रम ब्रिटेन के वायरलेस ट्रेनिंग कैंम्पो के लिये आयोजित किया गया था ताकि

शिक्षण का नीरम कार्य रोचक बन सके ।

उन्नीस सौ बीस में अमरीका के ऐमेचर प्रयोगकर्ताओं ने भी छोटे-छोटे संगीत कार्यक्रम प्रस्तुत करना आरम्भ कर दिया, यद्यपि इन कार्यक्रमों का प्रसार-क्षेत्र बहुत सकुचित होता था । प्रसिद्ध NDKA केन्द्र का पहला प्रोग्राम जिसे यूरोप के श्रोताओं ने सुना १९२१ में प्रसारित हुआ ।

ब्रिटेन में भी प्रसार-केन्द्र स्थापित करने की सुविधाओं के लिये माँग की गई । १९२२ में मारकोनी कम्पनी को गिट्टल केन्द्र में ग्राह्य धरे का साप्ताहिक कार्यक्रम प्रसारित करने की आज्ञा मिल गई । धीरे-धीरे मारकोनी कम्पनी ने एक और स्टेशन संचालित किया जो बाद में लन्दन केन्द्र के नाम से प्रसिद्ध हुआ । अमरीका में जनसाधारण ने इस नये आविष्कार में अग्रधारण रूप से रुचि दिखाई । उन्होंने अनुभव किया कि यह आविष्कार एक दिलचस्प मनवहलाव है, एक नन्दा और अद्भुत मनोरंजन है, और साथ ही साथ घर बैठे शिक्षा प्राप्त करने का एक उत्तम साधन भी । इसलिये अमरीकी जनता, रेडियो बनाने वाले, इन्वेंटरवालों और अग्रधारण वालों, सबने इस नये आविष्कार में गहरी दिलचस्पी दिखाई, और पूरे उत्साह से इसे विकसित करने का प्रयत्न किया । १९२४ में ४० एम० ए० में ११०५ ट्रान्समिटिंग स्टेशन काम कर रहे थे । प्रसार-केन्द्रों की इन अनियमित रूप से बढ़ती संख्या को हानिकारी समझा गया । १९२६ में सब रेडियो-निर्माताओं ने उभट्टे होकर नैशनल ब्रॉडकास्टिंग कम्पनी बनाने का निश्चय किया ।

यूरोप में ब्रॉडकास्टिंग का विकास प्रथम महायुद्ध के बाद वेग से होने लगा । चार साल तक पूरे यूरोप की जनता युद्ध में लडती रही थी । यहाँ ब्रॉडकास्टिंग घण्टी और उदात्त लोगों के लिए मनोरंजन का साधन बनी । अब जब कि युद्ध समाप्त हो चुका था मिषाही के नामने फौजी बर्दों उतारकर अनैतिक खिन्दी गुप्त करने का सवाल था । इस नये नागरिक के जीवन की नीरमता को दूर करने के लिये रेडियो एक ऐसा सुविधापूर्ण मनोरंजन या जिमका आनन्द वह घर में अपने नये-नन्दनियों और मित्रों के बीच बैठकर सम्मिलित रूप में ले सकता था । इन नन्दन्य में हिला मैरीनन ने अपनी पुस्तक 'ब्रॉडकास्टिंग' में एक दिलचस्प बात कही है । ब्रॉडकास्टिंग उन यूरोपीय देशों में अधिक वेग से विकसित और सम्पन्न हुई जहाँ फेरेट्टि डिन्गी या अधिक महत्त्व है । इनके अनिश्चित यूरोप के उन देशों में रेडियो अधिक प्रचलित हुआ जिनकी जनता सूदूर विदेशों से जाकर लडी थी, जैसे जर्मनी और ब्रिटेन में । जर्मन और इटली में तो बहुत नमय नये रेडियो एव टेलि-समाचारों से अधिक कुछ न बन सका ।

युद्ध से सम्बन्धित एक और बात भी थी जिन्हे रेडियो और ब्रॉडकास्टिंग के महत्त्व को बताता । युद्ध ने राष्ट्रीयता और अन्तर्राष्ट्रीयता दोनों भावनाओं के

विकास को प्रोत्साहन दिया। अपने देश के प्रति आसक्ति बढ़ी तो दूसरे देशों के प्रति उत्सुकता भी। इन दोनों वृत्तियों ने ब्रॉडकास्टिंग के विकास में महायत्ना दी। युद्ध के बाद गरीबी, बेरोजगारी, दुख और दीनता ने लोगों के स्वभावों में तेजी से क्रान्ति पैदा कर दी। स्केटिनेवियाई देशों, स्वीडन, नारवे और डेन्मार्क, की जनता में भी रेडियो लोकप्रिय होता गया। मध्य यूरोप और पूर्वी यूरोप में से होते हुए यह प्रभाव बाल्कन देशों में पहुँचा और फिर इसी तरह दक्षिणी अमरीका में और सुदूर मैक्सिको में। वहाँ रेडियो की सैनिक शिक्षा के लिये प्रयोग किया गया। रूस ने क्रान्ति और सघर्ष के बीच ब्रॉडकास्टिंग का सत्कार किया। वहाँ १९२४ में पहला प्रसारण लाइसेंस दिया गया। रूस के जन-नेताओं ने इसके क्रान्तिकारी शिक्षा-साधन के मूल्य और प्रभाव-सम्बन्धता को पहचाना और इसके विकास की ओर विशेष ध्यान दिया। वास्तव में रूसी ब्रॉडकास्टिंग ही रूस में नये जीवन-दर्शन के प्रचार का शक्तिशाली माध्यम है। मास्को रेडियो अनेक भाषाओं में कार्यक्रम प्रसारित करता है। इस विश्वव्यापी प्रचार का निष्पन्न पूरातया सरकारी है। इस प्रचार का उद्देश्य प्रेस, शिक्षा-व्यवस्था, थियेटर और सिनेमा की तरह विश्व के जीवन-दृष्टिकोण में परिवर्तन लाना है।

३. भारतीय ब्रॉडकास्टिंग—भारत में ब्रॉडकास्टिंग विधिवत २३ जुलाई, १९२७ से गुरु हुई जब लॉर्ड अरविन ने इण्डियन ब्रॉडकास्टिंग कम्पनी के बम्बई स्टेशन का उद्घाटन किया। इससे पहले बहुत सी एमेचर रेडियो ऐसोसियेशनों ने भारत के विभिन्न स्थानों पर बहुत कम शक्ति के ट्रांसमिटर लगाकर प्रसारण के प्रयोग किये थे। १६ गई, १९२८ को मद्रास में पहली रेडियो-क्लब खोली गई थी और ३१ जुलाई से कार्य-क्रम प्रसारित होने शुरू हो गये थे। लेकिन कोई विशेष प्रगति लक्षित नहीं हुई थी। बम्बई केन्द्र की स्थापना के बाद २६ अगस्त को कलकत्ता स्टेशन भी खुल गया। भारत ब्रॉडकास्टिंग के विकास के लिए उपयुक्त है यह आरम्भ से ही अनुभव किया जाने लगा था। लॉर्ड अरविन ने अपने भाषण में कहा था—

“India offers special opportunities for the development of Broadcasting Its distances and wide spaces alone make it a promising field To all Broadcasting will be a blessing and a boon of real value Both for entertainment and education, its possibilities are great, and as yet we perhaps scarcely realise how great they are ”

उस समय भारत में कुल १,००० रेडियो-लाइसेंस थे। १९२७ के अन्त तक यह संख्या बढ़कर ३,५६४ तक पहुँच गई और १९७८ के अन्त तक ६,१५२ तक। लेकिन इस प्रगति में गतिरोध आ गया। १९२६ के अन्त तक लाइसेंस संख्या थी— ७,७७५ और १९३० के अन्त तक उससे भी कम यानी ७,७१६। १९३२ के अन्त तक

रेडियो-नाटकों की संख्या सिर्फ ८,५५७ थी। इनके बाद स्थिति कुछ सुधरना शरू हुई। १९३४ में यह संख्या १७,१७९ तक पहुँच चुकी थी और १९३८ तक संख्या ५०,००० तक। अप्रैल १९३९ तक कुल संख्या ७४,००० थी। तब तब कई नए स्टेशन खुल चुके थे। १९३९ में दिल्ली और १९३७ में पेशावर और लाहौर, १९३८ में लखनऊ और मद्रास १९३९ में ढाका और त्रिचनोपली। ब्राँडकास्टिंग की व्यवस्था में भी मूल परिवर्तन आ चुका था। क्योंकि मार्च १९३० में इण्डियन ब्राँडकास्टिंग कम्पनी दिवालिया हो गई थी इनलिये करीब एक महीने बाद ब्राँडकास्टिंग का अधिकार सरकार ने अपने हाथ में ले लिया और आई० वी० सी० का नाम इण्डियन ब्राँडकास्टिंग सर्विस रख दिया गया था। यह नाम भी १९३६ में बदल गया। अब ब्राँडकास्टिंग संस्था का नाम था ग्राँड इण्डिया रेडियो।

दूसरा महायुद्ध—जितनी प्रगति रेडियो और ब्राँडकास्टिंग के क्षेत्र में युद्धकाल में हुई उतनी किसी भी काल में नहीं हुई। ब्राँडकास्टिंग की जटे श्रमी पूरी तरह भूमि में जमने न पाई थी कि उस पर इतने भारी दायित्व का बोझ आ पड़ा। नगरों में पहली बार प्रचार के इस नये माध्यम की शक्ति को आजमाया, प्रोग्रामों का विस्तार हुआ और नई-नई समस्याएँ सामने आईं। पहली बार कार्यक्रम प्रस्तुत करने वालों को कम से कम समय में अधिक से अधिक प्रभावपूर्ण प्रोग्रामों का आयोजन करना पड़ा। इस काल में बहुत से प्रयोग हुए और रेडियो-शोषण का विकास हुआ। रेडियो-नाटक के आधुनिक रूप का उद्भव भी इसी काल में हुआ। इनके प्रतिष्ठित रेडियो-नाट्य के एक नये और प्रभावशाली प्रकार—स्पर्क—का विकास भी इसी काल में हुआ। यह नया रूप बहुत शीघ्र ही लोकप्रिय हो गया। आलेख स्पेक (आल्फ्रेड टर्नर) भी इसी प्रयोगवादी काल की उपज हैं।

स्वतन्त्रता—भारत के स्वतन्त्र होते ही राष्ट्रीय जीवन में अन्य पहलुओं के विकास के साथ रेडियो का भी महत्वपूर्ण विकास हुआ। पंचदशैय योजना और सन्-वर्षीय विकास-योजनाओं के प्राधान्य नान्कृतिक क्षेत्रों के उत्थान नये प्रान्तीय-संस्थाओं की स्थापना हुई ताकि प्रत्येक प्रदेश अपने वैविध्यपूर्ण जीवन के मोहर्ष को ब्राँडकास्टिंग द्वारा अभिव्यक्त कर सके, ताकि प्रत्येक प्रदेश की जनता को उन्नत स्तर के लिये उसके जीवन के निम्न प्रति के उदाहरणों की महामता की जा सके। इस दिग्दर्शक प्रदेशों में २१ राज्य हैं। स्वतन्त्रता के पश्चात् प्रान्तीय-नीति में भी महत्वपूर्ण और मूलभूत परिवर्तन दृष्टिगोचर हुए। मनोरंजन की संस्था शिक्षा और उच्च-शिक्षण पर अधिक बल दिया गया। रेडियो बाल बच्चों का एक मनोरंजन माध्यम के रूप में राष्ट्र-निर्माता के काम में योग देने वाला एक नवोद्भूत माध्यम बनने लगा। इस क्षेत्रों-विशेषियों, क्लब-संस्थाओं आदि के लिये प्रान्त होने वाले कार्यक्रमों से विशेष

जागरूकता और दायित्वपूर्णता पाई जाती है। स्वतन्त्रता के साथ राष्ट्रभाषा हिन्दी का पुनरुत्थान भी हुआ है। इसका प्रभाव मौलिक रचनाओं की बढ़ती हुई संख्या में प्रकट है।

व्यवस्था—ब्रॉडकास्टिंग के विस्तार की कहानी बहुत लम्बी है। उसके वर्णन के लिये इस पुस्तक में स्थान नहीं क्योंकि इसका क्षेत्र ब्रॉडकास्टिंग का एक रूप-रेडियो-नाट्य है। यहाँ इतना कह देना काफी होगा कि ब्रॉडकास्टिंग का विकास प्रायः सब दशों में एक ही तरह से हुआ है। पहले-पहल एमेचर मडलियों ने प्रसारण-प्रयोग किये। शीघ्र ही जनता ने इस प्रयोग में दिलचस्पी लेना शुरू कर दिया। फलतः शासन-व्यवस्था को इसके विकास में प्रोत्साहन देना पड़ा। पर जैसे ही लोकजन के माध्यम का वास्तविक मूल्य और शक्ति उन पर प्रकट हुई उन्होंने इसे अपने अधिकार में लाना हितकर समझा। ब्रॉडकास्टिंग का विकास विभिन्न देशों की परम्परा और सामयिक शासन-व्यवस्था के अनुकूल भिन्न-भिन्न देशों में भिन्न-भिन्न प्रकार से हुआ। उदाहरणार्थ ब्रिटेन ने कारपोरेशन-प्रणाली को अपनाया तो जर्मनी ने रेडियो को शासन का एक अंग, एक प्रचारयन्त्र (Mouth-piece) बनाना हितकर समझा। रूस में भी ब्रॉडकास्टिंग को देश-निर्माण और प्रचार का शक्तिशाली माध्यम बनाया गया। अमरीका में आर्थिक क्षेत्र की तरह ब्रॉडकास्टिंग के क्षेत्र को भी मुक्त स्पर्धा (Free Competition) का अखाड़ा बनने दिया गया। भारत में ब्रॉडकास्टिंग शासन का एक सूत्र है।

इन व्यवस्था-प्रणालियों में से कौनसी अच्छी और कौनसी बुरी है, यह कहना अमम्भव है। वास्तव में प्रश्न उद्देश्यों की पूर्ति का है। जो व्यवस्था समाज के उद्देश्यों को पूरा कर सकती है वह किसी के भी अधिकार में हो अच्छी कहलायेगी। अगर वह उन उद्देश्यों को पूर्ण नहीं होने देती या विरोधी उद्देश्यों की पूर्ति में सहायक होती है, तो वह प्रणाली अहितकर और बुरी समझी जायेगी।

४. ब्रॉडकास्टिंग का उद्देश्य—साहित्य की तरह ब्रॉडकास्टिंग का प्रथम और सर्वोत्तम उद्देश्य मनोरंजन के द्वारा जनता को जाग्रत करना है। नये युग के मूल्यों के प्रति उन्हें मजबूत करना और उनमें घटनाओं और समस्याओं को स्वतन्त्रतापूर्वक और निर्विकार बुद्धि से जांचने-परखने की क्षमता का विकास करना और लोकशक्ति को गुंथारना, उसके लिये स्वस्थ जीवन में अभिव्यक्ति के मार्ग प्रस्तुत करना है। इस प्रकार ब्रॉडकास्टिंग देश और राष्ट्र के निर्माण के लिये एक शक्तिवान उपकरण (Force) है। इसके विरुद्ध अगर ब्रॉडकास्टिंग जनता को उनके विकारों, द्वेषों को उकसा-भड़काकर सकीर्ण मनोवृत्ति वाला बनाती है, उन्हें प्रगतिशील और स्वस्थ मूल्यों के प्रति सन्दिग्ध, विकृत और भूठे मूल्यों के प्रति आकृष्ट करती है, तो यह ब्रॉडकास्टिंग का नकारात्मक प्रयोग होगा। रेडियो का उद्देश्य विश्व की विभिन्न

जातियों को एक-दूसरे के सन्निकट लाना होना चाहिए, उनमें परस्पर विज्ञान और सहानुभूति पैदा करना, न कि घृणा और भय। आदर्श कला की तरह ब्रॉडकास्टिंग को राष्ट्रों में एकता, मानवता में मन्तुलन स्थापित करना चाहिए।

ब्रॉडकास्टिंग एक मोट्टे-शय कला है। यहाँ पहुँचकर हमें उन प्रश्न पर विचार करना होगा जो अक्सर ब्रॉडकास्टिंग के सामने आता रहा है। वह यह, कि ब्रॉडकास्टिंग का वास्तविक प्रयोजन क्या है? ब्रॉडकास्टिंग का उद्देश्य क्या है, मनोरंजन, शिक्षण या मनोरंजन द्वारा शिक्षण?

पहले पहल जब रेडियो एक तिलिस्मी आविष्कार था, श्रोता के लिए प्रत्येक प्रसारित कार्यक्रम अद्भुत तथा रोचक था। कुतूहल और आश्चर्य ने श्रोता की आला-चना-वृत्ति को जैसे थपकी देकर मुला दिया था। पर जैसे-जैसे ब्रॉडकास्टिंग का विस्तार होता गया, श्रोता अधिकाधिक संवेदनशील (Sensitive) और आलोचनाशील बनता चला गया। पहले सीधे-सादे नाटक हमें मोहित कर देते थे लेकिन अब हम नाटक में बहुत से नये मूल्यों की माँग करते हैं। संगीत में भी पुरानी तरजें जैसी भी होती हैं अच्छी लगती। बीस वर्ष पुराने रिकॉर्डों को बजाकर सुनिये और देखिये वही गाने जिन पर हम कभी भ्रम जाया करते थे, अब हमारे कानों को गम्बरने लगने हैं। वास्तव यह, कि रुचि में भी सामयिक परिवर्तन आते रहते हैं।

ब्रॉडकास्टिंग के मानमूल्य भी समय के परिवर्तनानुसार बदलते रहते चाहिए, ताकि लोकजन-कला नदा एक सजीव वास्तविकता बनी रहे।

ब्रॉडकास्टिंग के उद्देश्यों में इसी प्रकार का परिवर्तन देखा गया है। जब रेडियो बिलकुल नया-नया था तब प्रत्येक प्रोग्राम के मनोरंजन तत्त्व पर अधिक धन दिया जाता था। प्रयत्न यह था कि श्रोताओं की उत्सुकता को उगाकर उन्हें नये माध्यम के प्रति आकर्षित किया जाय। नाटक में चमत्कारिक प्रभावों पर अधिक धन था, चारित्रिक सघर्षों या घनाधारण परिस्थितियों के विश्लेषण पर नहीं। धन निम्नलिखित भिन्न है। जागत श्रोता अब चमत्कार मात्र में कदापि मन्तुष्ट नहीं होता। उस कुछ और चाहता है। अपने वातावरण का प्रतिबिम्ब अपनी परिस्थितियों का प्रतिबिम्ब, अपनी समस्याओं का नक्शा, और ज्ञाचित् उनमें से कुछ का समाधान। वह श्रोता को एक सजग, गम्भीर मित्र मानता है नाट्य की पिढारी वाता नदारी नहीं। इसलिए वह एक ब्रॉडकास्ट-कार्यक्रम में वही आता मानता है जो एक नाट्य में नहीं आता।

मनोरंजन-कला और शिक्षण-कला एक दूसरे की शिरोधी नहीं हैं। दोनों ही एक तरफ समान हैं—रोचकता। मनोरंजन का आधार प्रस्तुत विषय का उत्कृष्ट रोचकता है। शिक्षात्मक ब्रॉडकास्ट का आधार भी वही है। प्रयत्न यह करना है कि मनोरंजन नहीं होगा तो श्रोता उसे सुनने के लिये व्यर्थ नहीं है। इसलिए ब्रॉडकास्टों की वि-

उनके मानसिक स्तर, उनकी सामाजिक परिस्थितियों तथा उनके सस्कारों का ज्ञान कार्यक्रम प्रस्तुत करने वाला और रेडियो-लक्षकों के लिये अपेक्षणीय है। इस दृष्टिकोण में प्रत्येक ब्राडकास्ट शिक्षात्मक है। क्योंकि प्रत्येक विषय में अन्तर्निहित विचार-वस्तु अस्पष्ट विन्दु निश्चित रूप में श्रोता को प्रभावित करती है, उसके विचार-व्यवहार के सन्तुलन को निर्धारित करती है। अतः कहा जाता है ब्राडकास्टिंग का वास्तविक उद्देश्य यही अस्पष्ट विन्दु निश्चित रूप से काम करने वाली शिक्षा-दृष्टि है। विशेषकर वर्तमान स्थिति में, जब कि, किसी भी व्यवस्था या प्रयोग की सफलता के लिये जनता का सहयोग अनिवार्य है। कोई भी प्रगति का कार्यक्रम अथवा योजना सफल नहीं हो सकती यदि जनता उसमें रूचि, उसके आदर्शों के प्रति आदर एवं सहानुभूति न रखेगी है। इसलिए हर प्रगतिशील शासन-व्यवस्था का धर्म हो जाता है कि वह जनशिक्षा के विस्तार का अपना प्रमुख उद्देश्य बनाये।

जब इस तरह विचार-शक्ति ग्रहण करता जायगा ब्राडकास्टिंग का महत्त्व भी उसी परिणाम के द्वारा ज्ञात जायगा। इस समय ब्राडकास्ट कार्यक्रमों में जनता के इन विभिन्न अंश (Cross-section) के लिये विशेष और भिन्न कार्यक्रमों की व्यवस्था की जाना है। विद्यार्थी, मजदूर, किसान, बच्चे, नारियाँ आदि। इस प्रकार ब्राडकास्टिंग सामान्य जनता के लिये युग सम्पर्क का एक प्रभावशाली माध्यम बन चुकी है।

विज्ञान के अन्य आविष्कारों की तरह जिनका मूल उद्देश्य जन-जीवन को अधिक सुखी और सम्पन्न बनाना रहा था, ब्राडकास्टिंग का उपयोग क्रियात्मक और रचनात्मक अर्थों में, और नकारात्मक और ध्वसात्मक भी। एक ओर ब्राडकास्टिंग लोकजन-जन-शिक्षण का शक्तिशाली साधन बनी है। भौगोलिक अन्तरो के रहते भी रेडियो ने एक तरह की सामान्य और व्यापक सांस्कृतिक एकता की रचना की है। दूसरी ओर, ब्राडकास्टिंग यन्त्र बनी है जन-विरोधी आक्रमकों की शक्ति के प्रसार का, साधन बनी है जनशोषण और विकृत एवं कुत्सित मूल्यों के प्रचार का। वास्तव में ब्राडकास्टिंग का उपयोग उद्देश्यानुसार जन कल्याण के लिये, या जन-अहित के लिये हो सकता है। जर्मनी में नाज़ी रेडियो हिटलर की शक्ति के प्रचार का साधन था। उधर सोवियट रूस में विस्तृत क्षेत्र में फैली अशिक्षित जनता को जाग्रत करने में जितना हाथ रेडियो का रहा है उतना किसी और प्रचार-साधन का नहीं रहा। ब्राडकास्टिंग के इस प्रभावशाली माध्यम के सदुपयोग अथवा दुरुपयोग का दायित्व शासन-व्यवस्था और लोक-नेताओं पर है।

५. नया माध्यम, नयी रचना-लिपि—इस आविष्कार के सामाजिक परिणाम तो थे ही लेकिन कला के क्षेत्र में जो परिणाम लक्षित हुए वे भी कम महत्त्वपूर्ण या कम क्रान्तिकारी नहीं थे। थोड़े ही समय में एक नये, वृहद् और प्रभावशाली कला

माध्यम और उससे आविर्भूत अन्य कला-रूपों का उद्गम और विकास हुआ। नयी रचना-लिपि का आविष्कार हुआ। इस विकास की कहानी बहुत लम्बा समय। न प्रगति पिछले २५ वर्षों में श्रव्यकला के क्षेत्र में हुई है उसे क्रान्तिकारी कहना प्रयत्न नहीं होगा। अब ब्रॉडकास्टिंग एक स्वतन्त्र कला है। उसका अपना मूल्य-विधान है।

इसलिये जहाँ मनोवैज्ञानिकों और समाजशास्त्रज्ञों को इस सामूहिक कृति - सामाजिक पहलुओं पर विचार करना पड़ा है, वहाँ कलाविज्ञ को श्रव्यकला (Aural art) के कलात्मक दृष्टिकोण पर मोच-विचार करना अनिवार्य हो गया है।

श्रव्यकला ने कलाकार के लिये सृजनात्मक अभिव्यक्ति और आविष्कारण के अनेक अवसर प्रस्तुत किये हैं। उस अद्भुत प्रयोग ने जैसे एक विचित्र समार को योज निकाला जहाँ ध्वनि ऐसे सूक्ष्म और अल्प माध्यम से भी इतने प्रकारों की सफल अभिव्यक्ति सम्भव है। विगोपतया नाटककार के लिये यह प्रयोग बहुत महत्त्वपूर्ण था क्योंकि पहली बार उसने केवल ध्रुति पर आधारित रचना-शिल्प द्वारा अपने भाव-सत्य को व्यक्त करने का प्रयत्न किया। यह अभिव्यक्ति कितनी सरल और साध ही साध कितनी प्रभाव-सम्पन्न थी। कम से कम शब्दों में वह अधिक से अधिक कह सकता था। केवल सकेत मात्र से ही वह श्रोता के मन में विचित्र और तीव्र भावों का उद्दीपन कर सकता था। पहली बार उसने अपनी कलाकृति से दृश्य तत्त्व का निरूपण कर दिया, जो जीवन के प्रायः हर क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण है, और मगीत को छोड़कर सब कलाओं के लिये अनिवार्य।

रेडियो के माध्यम द्वारा प्रसारित साहित्य की रचना निश्चय ही अनुकरणात्मक कलाओं के क्षेत्र में एक क्रान्तिकारी प्रयोग था। अब तक साहित्य और विगोपकर नाट्य-साहित्य दृश्य वस्तु था। उसका प्रभाव प्रेक्षक या पाठक तक दृष्टि द्वारा ही पहुँचता था। हम कविता या कहानी पढ़ते थे, नाटक देखते थे। इन दोनों का आधार मुख्यतः 'देखना' था, सुनना नहीं। साहित्य की शान्तीय परिभाषा में दिन प्रसार परिवर्तन आता चला गया एमका सकेत प्रगले परिच्छेद में दिया गया है। पढ़ने-लिखने के आविष्कार और विकास के फलस्वरूप साहित्य प्रयोग श्रव्य से दृश्य की ओर भ्रमना चला गया है। जब श्रव्य कलाकार ने नाटक के समूचे प्रभाव को श्रव्य माध्यम द्वारा प्रसारित करने का प्रयत्न किया तो उसके सम्मुख अनेक प्रश्न थे, अपने परिमितियों और अनुविषाएँ थी। इन प्रश्नों का उत्तर देने और इन परिमितियों के होते हुए भी प्रभाव-सम्पन्न अभिव्यक्ति का प्रयास करते हुए उसने एक नये रचना-शिल्प और एक नये प्रभावशाली अभिव्यजनात्मक माध्यम का आविष्कार किया। नये कृति-विधान निर्मित हुए और एक 'नये नाटक' का जन्म हुआ, रेडियो-नाटक का। इस कृति का सिद्धय पूरी नया नाटक है।

रेडियो-नाट्य का उद्गम और विकास

६. रेडियो-नाटक का विकास एक आधुनिक घटना है। अभी कुछ वर्ष पहले तक रेडियो-नाटक का विशेष अस्तित्व नहीं था। न साहित्य में उसका अपना कोई स्थान था। लेकिन जैसे-जैसे रेडियो टैक्नीक का विकास हुआ यह सिद्ध होता गया कि रेडियो पर केवल वही नाटक पूर्ण रूप से सफल हो सकता है जो विशेष रूप से रेडियो के लिये लिखा जाय। तत्पश्चान् लेखकों का ध्यान इस दिशा में आकृष्ट हुआ और रेडियो-नाटक लिखे जाने लगे। यानी ऐसी नाटकीय कृतियाँ रची जाने लगी जिनके पूरे प्रभाव को, समूचे सौन्दर्य को, श्रुति और केवल श्रुति माध्यम द्वारा अभिव्यक्त किया जा सकता था। वैसे यह तो आरम्भ में ही अनुभव कर लिया गया था कि साहित्य की बहुत सी प्रसिद्ध कृतियों को रेडियो द्वारा भली भाँति प्रसारित किया जा सकता है। इसके लिये थोड़ी-बहुत कतर-व्योत, कुछ सशोधन-परिशोधन की आवश्यकता तो होती थी, किन्तु मूल कृति में किसी विशेष परिवर्तन की जरूरत महसूस नहीं की जाती थी। इस प्रकार अनेक कवित्व-प्रधान या विचार-प्रधान नाटक अत्यन्त सरलता से प्रसारणीय बना लिये जाते थे क्योंकि इन दो तत्त्वों का प्रभाव, दृश्य की अपेक्षा श्रव्य के माध्यम द्वारा अधिक सरलता, तीव्रता और परिपूर्णता से व्यक्त हो सकता था। लेकिन वास्तव में अत्यधिक सफल नाटक वही थे जो विशेष रूप से रेडियो के लिये लिखे गये।

७ नया नाट्य रूप—रेडियो-नाटक के विकास के प्रारम्भिक काल में एक महत्त्वपूर्ण तथ्य सामने आया जो अब रेडियो-नाट्य का मूलभूत सिद्धान्त है। वह यह कि घटना-प्रधान नाटक की अपेक्षा विचार-प्रधान या वातावरण-प्रधान नाटक रेडियो के लिये अधिक उपयुक्त, अधिक सफल और प्रभावोत्पादक होता है। कारण वह कि अरूप और सूक्ष्म जितनी सफलता से रेडियो द्वारा प्रसारित हो सकता है उतना रूपायत्त और स्थूल नहीं। दृष्टि को रूपायत्त (Concrete) और स्थूल (Solid) प्रभावित करती है, कल्पना को सूक्ष्म। इसके अतिरिक्त रेडियो-नाटक के लिये विन्तारपूर्ण विषय की अपेक्षा प्रगाढ (Intense) और सघन (Concentrated) विषय अधिक सफल रहते हैं। पात्रों की भीड़-भाड़, घटनाओं की भरमार कल्पित चित्र को अस्पष्ट बना देती है। इसलिये अंतरंग (Intimate) विषय चुनना अति सफल रहता है।

पुराने रेडियो-नाटक का स्वरूप प्रायः वही था जो उसके समसामयिक रंग-नाटक का था। रंग निर्देश अक्सर एक निरूपक द्वारा पढ़ दिये जाते थे। प्रवेश-प्रस्थान आदि मचीय कार्यकलाप को ध्वनियुक्त क्रिया में व्यक्त किया जाता था। कथा का निर्वाह प्रायः रंग-नाटक के कथानक ऐसा ही रहता, ढीलाढाला, विस्तृत और कभी-कभी उच्छृंखल। सरल कथानक और एक प्रभाव, एक वातावरण की परिधि में केन्द्रित सुगठित रेडियो-नाटक वाद की उपज है।

मनोवैज्ञानिक और समस्या-प्रधान विश्लेषणात्मक नाटक का विकास रेडियो-नाटक के विकास में विशेषरूप में सहायक हुआ क्योंकि नाटक के इस प्रकार में घटनाओं से अधिक विचार तथा भाव पर अधिक बल दिया जाता है। इसके अतिरिक्त उसका प्रभाव विस्तार का नहीं संयम और प्रगाढ़ता का रहता है। इसलिये, मंगाफोन की अपेक्षा वह माईक्रोफोन द्वारा प्रसारित होने के लिये अधिक उपयुक्त अभिनय-शैली का आविर्भाव भी स्वाभाविक था। यह शैली रंगमंच की अतिरजना-प्रधान शैली में सर्वथा भिन्न थी, बल्कि यों कहा जाय कि यह स्वाभाविकता और यथार्थ-प्रधान शैली प्रतिक्रिया थी रंगमंच की कृत्रिमतापूर्ण शैली की। रंग-नाटक के मवाद ऐसे होते थे जिनके पूरे प्रभाव को व्यक्त करने के लिये उन्हें ऊँचे स्वर में अदा (Deliver) किया जाना अनिवार्य था। रेडियो-नाटक की सवाद-शैली में यह विशेषता थी कि वह धीमे स्वर में पढी जाने के लिये थी क्योंकि सवाद सुनने वाला रंग-नाटक के प्रेक्षक की तरह वाचकों से दूर नहीं होता, बल्कि अतिनिम्न होता है। इस समीपत्व के तन्व ने एक नवीन सवाद-शैली और विभिन्न अभिनय-कला का विकास किया।

रेडियो-नाटक का श्रोता रंग-नाटक के प्रेक्षक की अपेक्षा अधिक सहृदय (Sensitive) और नजन होता है। रचना और निर्माण के दोष, विचारों के प्रस्तुतीकरण के दोष, अभिनय के दोष रेडियो पर अधिक स्पष्ट रूप से प्रकट हो जाते हैं। उदाहरणार्थ, एक ढीलाढाला दृश्य अच्छे अभिनय या रोचक परिपादों की सहायता में रंगमंच पर भले ही निभ जाय, रेडियो पर वह कभी नफन नहीं हो सकता। इसी प्रकार अगर अभिनेता का नभाषण और उच्चारण ठीक नहीं है और उनके विराम (Pauses) और बल (Stresses) उचित स्थानों पर नहीं दिये गये हैं तो न केवल प्रस्तुत विचार सरलता में समझ में नहीं आ सकते, बल्कि प्रस्तुत चरित्र के मूल्य का पकड़ीकरण भी न होगा। माईक्रोफोन इस दोष को सदा दृष्ट उभाहरकर प्रकट करेगा। अतिरजना या दोष मंच पर कभी-कभी छन जाता है रेडियो पर यह प्रति स्पष्ट रूप में हान्यकारक और प्रथम हो जाता है। वाणी और स्वर में हान्य दोषों का विचार भी माइक में Magnify हो जावेगा और श्रोता निम्न उद्वेग में आयेगा। अतिरजना-प्रधान दृश्यो का अतिरजना-प्रधान रेडियो पर अतिरजना-प्रधान होना है। क्योंकि

सदा अप्राकृतिकता (False note) का भय रहता है। वारण, श्रोता रेडियो-नाटक के अभिनेताओं का दूरी से नहीं देखना जैसे कि प्रेक्षक दग्धता है, वनिक उनके बीच रह कर उनसे परिचित होता है। इसी आत्मीयता, इसी नैकट्य के कारण रेडियो-अभिनेता का कार्य अत्यन्त कठिन हो जाता है। लेकिन इस परिमिति के साथ-साथ रेडियो-नाट्य के विशेष गुण भी हैं। Hilda Mathieson ने उन्हें बहुत सुन्दर शब्दों में व्यक्त किया है —

“The concentration upon one sense, the inevitable sharpening of the ear to catch fine shades of voice and meaning, the impression that the speakers are close besides one, may all help to emphasise the human element, to bring one more intimately into touch with the thought and emotions which players are interpreting, and at the same time give a fuller weight to the beauty of language and cadence”

इसलिये रेडियो-नाट्य में भाषा और ध्वनि पर पूरा बल दिया जाता है। इस कला-प्रवृत्ति का चरमोत्कर्ष आज शब्द-प्रधान या सवाद-प्रधान नाटक के रूप में हमारे सामने है।

रेडियो-नाट्य का आधार यह सिद्धान्त था कि प्रत्येक ध्वनि व्यञ्जना से सम्पन्न है, और प्रत्येक शब्द उच्चारण मात्र से श्रोता में विशेष भाव जाग्रत कर सकता है। ध्वनि और शब्द के उचित सामंजस्य से रेडियो-शैली का जन्म हुआ। रग-नाटक दृश्य वस्तुओं का प्रयोग करता है—परिपाश्व, लिबास, हावभाव आदि, किन्तु रेडियो-नाटक शब्द वस्तुओं का प्रयोग करेगा जैसे ध्वनि, सगीत, आदि। रग-नाटक का आधार स्वायत्त है, रेडियो-नाटक का गति। इसलिये रग-नाटककार बड़े-बड़े दृश्यों का निर्माण करता है, उसे करना पड़ता है—रेडियो-नाटककार छोटे-छोटे वेगवान, गतिशील दृश्यों का, ठीक उसी तरह जैसे कि फिल्म-निर्माता करता है। सारांशत रेडियो-नाटककार उस गल्प का प्रयोग करता है जिसका माध्यम माइक्रोफोन है।

ध्वनि और सगीत को रेडियो-नाटक का प्राण समझा जाता था। इसलिये प्राग्भिक काल के नाटक बहुत से ध्वनि-प्रभावों और चामत्कारिक आभासों से भरे रहते थे। जैसे एक बालक को एक अद्भुत खिलौना हाथ लग जाय और वह उसे बार-बार चलाता फिराता रहे। धीरे-धीरे सन्तुलन स्थापित हो गया। अब वर्तमान रेडियो-नाटक में ध्वनि-प्रभाव के महत्त्व को तो स्वीकार किया जाता है, लेकिन उन्हें रेडियो-कृति का प्राण नहीं माना जाता। ध्वनि प्रभाव या आभास केवल उस स्थान पर प्रयुक्त होता है जहाँ उसके अभाव में अर्थग्रहण अधूरा रहना हो। अब जो आदर्श धारणा स्थापित हुई है वह Hilda Mathieson के शब्दों में यह है—

“Plays for microphone must possess that solid basis of interest, without which virtuosity in noises is of no permanent avail”

(प्रसारण के लिये रचे गए नाटकों में रोचकता का मूलतत्त्व उपस्थित रहना चाहिए । इसके अभाव में ध्वनि के सब अद्भुत चमत्कार निरर्थक होंगे ।)

८. रेडियो-नाटक की बढ़ती हुई लोकप्रियता—रेडियो-नाटक प्रसारित कार्यक्रमों में सदा श्रेष्ठ स्थान पाता रहता है । समाचार को छोड़कर इस समय नाटक सबसे अधिक लोकप्रिय कार्यक्रम है । लेकिन इस लोकप्रियता को पाना अत्यन्त कठिन भी है । इसके कई कारण हैं । अच्छे नाटक जो विशेष रूप से रेडियो के लिये, और श्रव्य-सिद्धान्तों के अनुरूप लिये गये हों, बहुत कम मिलते हैं । अच्छे मौलिक रेडियो-नाटकों की कमी को पूरा करने के लिये सभी केन्द्र प्रसिद्ध नाट्य-कृतियों के रेडियो-रूपान्तर ब्राडकास्ट करते रहते हैं । क्योंकि रेडियो उचित पारितोषक नहीं देता, या दे सकता, इसलिये कुशल और प्रसिद्ध नाटककार फिल्म की ओर अधिक आकृष्ट होता है । तरुण नाटककार श्रव्य-सिद्धान्त और रेडियो-गिल्प से परिचित नहीं हैं । इसलिये मौलिक नाटक बहुत कम मिलते हैं । १९३७ में ग्रॉल इण्डिया रेडियो दिल्ली, ने सर्वश्रेष्ठ नाटक के लिये एक पुरस्कार की घोषणा की थी । इस प्रतियोगिता के लिये जो नाटक प्राये उनमें से एक भी ऐसा न था जिसे प्रथम पुरस्कार दिया जा सकता । स्पष्ट है कि भारत में अभी रेडियो-नाटक बहुत ही अल्पविकसित है । अब स्थिति पहने की अपेक्षा काफी सुधर चुकी है । प्रतिभावान लेखक रेडियो की ओर आकृष्ट हो रहे हैं, और अच्छे रेडियो-नाटक भी लिखे जा रहे हैं । रेडियो-नाटक की दिनोंदिन बढ़ती श्रोता-समस्या दृग्के विकास में योग दे रही है । रेडियो-नाटक की लोकप्रियता बढ़ती जा रही है ।

यह प्रगति और सुधारक परिमाणात्मक (Quantitative) मात्र नहीं बल्कि गुणात्मक (Qualitative) भी है । पुराने नाटक रंग-नाटक की स्वरूपा पर निर्भर जाते थे । उनमें वे विशेषताएँ नहीं मिलती थी जो रेडियो-नाटक में उचित होनी चाहिए । बंगाल में रंगमंच परम्परा के प्रभाव के अन्तर्गत जो नाट्यात्मक नाटक जनवरी १९२८ में शुरू हुए उनकी अवधि तीन घण्टे तक करनी पड़ी, और इन नाटकों में सभी रंगमंच-युक्तियाँ प्रयुक्त होनी पड़ी । कथात्मक और नया भी रंगमंच के नाटक के-से होते । धीरे-धीरे इन नाटकों की अवधि कम होनी गई । अब नाट्यात्मक नाटक एक घण्टा पन्द्रह मिनट से अधिक का नहीं होता । क्षेत्र के सीमित होने के नाथ इन नाटक के रूप और विधान में भी अनेक मूलभूत परिवर्तन और शैलीगत परिवर्तन भी आये हैं जिसमें कि एक नये कलात्मक या उद्भव हुआ है, जिसमें विस्तार और वैविध्य के स्थान पर प्रभाव की प्रगति और ऐक्य पर विशेष धन दिया जाना है ।

कुछ नवतान्त्रिक कला-प्रवृत्तियों ने इन नये रेडियो-नाटक के विकास में विशेष योग दिया । विस्मयवाद, लक्षणावाद और मूर्धन्य नाट्य और नाट्य पर दृष्ट देने वाले यथार्थवाद ने नवमूल्य प्रभाव ने पुराने रेडियो-नाटक को उन दिनों से मूल्य रखा

दिया जो उसके विकास में बाधक हो रहे थे ।

इन प्रेरक प्रवृत्तियों का प्रभाव रूपगत प्रगति तक ही सीमित नहीं रहा । वस्तु सम्बन्धी दृष्टिकोण में भी महत्त्वपूर्ण परिवर्तन दृष्टिगोचर हुए हैं । यथार्थवादी प्रभाव के अन्तर्गत एक ऐसे नाट्य-साहित्य का सृजन आरम्भ हुआ है, जिसका मुख्य उद्देश्य वर्तमान जीवन के सघर्षों की अभिव्यक्ति का प्रयास करना है, चामत्कारिक संयोग, परिस्थिति की कटुताओं से आँख चुराना या विगत गौरव से मन बहलाना नहीं । नाटक अधिकारिक सोद्देश्य और दायित्वपूर्ण होता चला जा रहा है । समस्या-प्रधान नाटक अधिक लिखे जाते हैं और लोकप्रिय होते हैं । कहानी की रंगीनी के स्थान पर चरित्रों का मनोविश्लेषण अधिक अपेक्षित समझा जाता है । अद्भुत की अपेक्षा सत्य को अधिक मूल्यवान माना जाता है । यह बात विचारणीय है कि १९४७ से पहले जितने हिन्दुस्तानी नाटक ऑल इण्डिया रेडियो से प्रसारित हुए, उनमें से सबसे अधिक संख्या ऐतिहासिक और रोमांटिक नाटकों की थी । उन नाट्य-कृतियों का उद्देश्य हल्की फिल्म के मनोरंजन से अधिक कुछ न था । अलंकारिक भाषा के चमत्कार की सहायता से देर तक निष्प्राण और ह्रासोन्मुख विषय प्रस्तुत किये जाते रहे । फिर धीरे-धीरे विश्लेषणात्मक दृष्टिकोण से लिखा गया मनोवैज्ञानिक और सामाजिक नाटक आगे आया । ऐतिहासिक नाटक अब भी लिखे जाते हैं, किन्तु एक नये दृष्टिकोण से । उनमें ह्रासोन्मुख प्रवृत्ति नहीं है, बल्कि एक प्रगतिशील रचनात्मक भावना मिलती है । स्वतन्त्रता के तुरन्त पश्चात् एक सकीर्ण नकारात्मक 'Revivalist movement' शुरू हुई थी । उसके प्रभाव के अन्तर्गत कुछ प्रतिगामी (Reactionary) और अव्यक्तविक (Unrealistic) नाटक लिखे गये । किन्तु यह प्रवृत्ति (Movement) उसी वेग से क्षीणबल होती जा रही है जिस वेग से वह आई थी । आधुनिक नाटक के स्वस्थ विकास के लिये यह बहुत ही अच्छा लक्षण है ।

६. रेडियो-नाटक के विभिन्न रूप—नाटक के अतिरिक्त नाट्यरूप को अन्य प्रसारणों के लिये भी प्रयुक्त किया गया है । वास्तव में नाट्य माध्यम में ऐसी रोचकता और रजकता है कि उसकी सहायता से नीरस विषय भी रोचक बनाया जा सकता है । पहले-पहल गम्भीर वस्तु को प्रस्तुत करने के लिये वार्ता-लाप, संवाद आदि का प्रयोग किया जाने लगा । यही रूप विकसित होकर रूपक (Feature Programme) और भालेखरूपक (Documentary) बना । इस प्रकार नाटकीय माध्यम को शिक्षण और प्रचार के लिये अत्यन्त उपयुक्त पाया गया है । काव्यमय, अतिरूपक में भी नाटकीय उपकरण प्रयुक्त होते हैं । बच्चों के लिये लोककथाओं और Allegories को नाटकीय रूप देकर प्रस्तुत किया जाता है । कथाकार कहानी सुनाता है और कथानक के महत्त्वपूर्ण चरण नाटकीय रूप में

प्रस्तुत होते हैं। इतिहास की महत्त्वपूर्ण घटनाओं को रूपको द्वारा प्रस्तुत करना अधिक मफल प्रयास रहा है जिसे विद्यार्थियों के कार्यक्रम में प्रयुक्त किया गया है। ग्राम्य श्रोताओं में सुधार-प्रचार के लिये उद्देश्य-प्रधान, निर्माणात्मक रूपक प्राये दिन बॉडकास्ट होते रहते हैं।

कविता को लोकप्रिय बनाने के लिये एक नये रेडियो कलात्मक का विकास हुआ है जिसे Mosaic कहते हैं—एक ही विषय या एक विषय से सम्बद्ध विभिन्न भावों की कविताओं का मुखचिपूर्ण संग्रह। इस संयोजना को सम्बद्ध और एकत्र करने वाला होता है निरूपक या वाचक, और इस समूची साहित्यिक संयोजना को भावरजित और अनकृत करने वाला संगीत संयोजक, जो उपयुक्त, मर्मस्पर्शी संगीत से प्रत्येक रचना और समूचे संग्रह (Pattern) के भाव की पुष्टि और नयी-नयी अर्थ छटाओं की सृष्टि करता है। कभी-कभी माधारण वाचक का स्थान लेते हैं कुछ प्रतीकपात्र।

इससे एक कदम आगे है पद्यरूपक और गीतिनाट्य, जिनके विकास में सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण योग रेडियो ने दिया है। और जो टेलिविजन के आ जाने पर भी अद्भुत रूप में आकर्षक और लोकप्रिय नाट्यरूप रहेगा। इस साहित्यिक रूप का क्षेत्र पहले पाठक तक ही सीमित था जो बहुत ही मकुचिन्त है। रेडियो ने कवि की रचना को एक बहुत विस्तृत क्षेत्र के लिये उपलब्ध बना दिया है। इस रूप ने प्रसिद्ध कवियों को अपनी ओर आकृष्ट किया है। सुमित्रानन्दन पन्त, भगवतीवरण वर्मा, नामधारीसिंह दिनकर, उदयगकर भट्ट, चिरजीत, गिरिजाकुमार माथुर, नरेश कुमार मेहता आदि ने सुन्दर और रोचक गीतिनाट्य लिखे हैं जो मफनतापूर्वक विभिन्न क्षेत्रों में प्रसारित हो चुके हैं। प्रसारण और विशेषरूप से नाटकीय उपकरणों ने इन रचनाओं को लोकप्रिय बनाया है।

साहित्यिक रचनाओं की चर्चा करने हुए एक नये प्रयोग का संकेत देना आवश्यक है। कहानियों, काव्यों के रूपान्तरों के प्रतिनिधित्व उपन्यास को एक नये रूप में प्रस्तुत किया गया है। अभी हाल में दिल्ली-क्षेत्र ने जैनेन्द्र या रेडियो-उपन्यास 'व्यक्ती' = भाग में गोपालदान के निर्देशन में प्रसारित किया था। कहानी का मुख्य पात्र उदय सुनाता है। अन्य पात्रों के वाच्य नाटकीय रूप में प्रस्तुत होते हैं। नाटकीय उपकरण की सहायता से दीर्घ कथन को रोचक बना दिया जाता है। कहानी में भी परिश्रम के तत्त्व के आ जाने ने एक प्रकार की सजीवता और मफनता आ जाती है। यह रूप साधारण कहानी सुनाने और घटनाओं और कृत्तों के नाटकीय प्रस्तुतीकरण के बीच की श्रेणी है। इस प्रयोग को अधिक प्रचलन देने की आवश्यकता है, क्योंकि इसके द्वारा समाचार की पुरानी कला नाट्य साहित्यिक भी हो सकती है। कहानी नाट्य मात्र

न रहकर वाक् बन सकती है और यदि कथाकार ही वाणी व्यजना सम्पन्न और प्रभावशाली हो तो कथावस्तु अधिक मुगमता में व्यक्त हो सकती है।

रेडियो-नाट्य का एक और उत्कृष्ट रूप 'Radio News Reel' यानी समाचार-माला रूपक है, जिसका विकास दूसरे महायुद्ध के दिनों में हुआ था। युद्ध के दिनों में नार्जी प्रोपेगेण्ड का प्रतिकार करने और जनता में अनुशासन और सयम को पुष्ट करने के लिये छोटे-छोटे रूपक 'जगनामा' और 'जवाबी हमला' शीर्षक के मन्तर्गत प्रसारित हुआ करते थे। उनमें एक प्रमुख घटना को लेकर कल्पित वस्तु की सहायता से नाटकीय रूप में प्रस्तुत किया जाता था। प्रभाव की दृष्टि से वे रूपक द्वितीय थे। बी बी सी ने महत्त्वपूर्ण समाचारा को प्रभावोत्पादक रूप में प्रस्तुत करने के लिये 'रेडियो न्यूज़रील' रूपक का विकास किया है। भारत में भी इसका विकास होना चाहिए।

एक और अन्यन्त रोचक और लोकप्रिय 'रूप' है जिसका विकास रेडियो के पारम्भिक काल से ही गुरु हो गया था—रगारग प्रोग्राम, जिसे हास्य-विनोद, झलकियाँ, नमकदान, इन्द्रधनुष, लहरे, रग-तरंग आदि शीर्षकों के अन्तर्गत प्रस्तुत किया जाता रहा है। छोटे-छोटे हास्य-प्रधान रूपक, लतीफे, चुटकले, गीत आदि एक संयोजित कार्यक्रम के रूप में प्रस्तुत होते हैं। इस कार्यक्रम का उद्देश्य मनोरंजन और केवल मनोरंजन होता है। मजाक ऐसे चुने जाते हैं जिनका प्रभाव तात्कालिक (Instantaneous) हो। भाषा ऐसी प्रयुक्त होती है जो हल्की-फुल्की और नमकीन हो।

हास्य को नाटकीय रूप में प्रस्तुत करना अत्यन्त सफल रहा है। जितने श्रोता इस कार्यक्रम के लिये मिलते हैं उतने किसी और कार्यक्रम के लिये नहीं।

इन विविध प्रकारों में रूपगत विभेद है, लेकिन ये एक ही मूल सिद्धान्त पर आधारित हैं। वह यह कि ध्वनि और शब्द के उचित सामंजस्य से अनेक भाव, समूचे प्रभाव सहित, व्यक्त हो सकते हैं। आगे चलकर इसी सिद्धान्त की सविस्तार चर्चा होगी। हम देखेंगे कि इस माध्यम की विशेषताएँ और परिसीमाएँ क्या हैं, और श्रव्य-नाट्यकार इस माध्यम की सहायता से किस नाट्य-रूप और रचना-विधान को अपनाता है, और उसे कहां तक सफलता मिलती है।

रेडियो-नाटक की प्रगति

१०. रेडियो-नाटक की प्रगति और विकास का मूल्यांकन करने के लिये हिन्दी और अन्य भाषाओं के प्रतिनिधि रेडियो-नाट्यकारों और शिल्पकारों के प्रयोगों का सर्वेक्षण करना लाभप्रद होगा।

यह बात तोते की रटन की तरह दुहराई जा चुकी है और जा रही है, कि हिन्दी नाटक के लिये रगमच नहीं है, और यह स्थिति प्रगति के मार्ग में सबसे बड़ी रुकावट है। कहा जाता है कि शून्य में जनित होने के कारण हिन्दी नाटक में वह बल, वह स्वस्थ गतिशीलता नहीं है, जो रगमच के लिये तथा रग-परम्परा के प्रभाव के अन्तर्गत रचे गये नाट्य-साहित्य में होती है। एमेचर आन्दोलन भी इस शून्य को भरने में असमर्थ रहा, यद्यपि उसके महत्त्व को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। पर पिछले २५ वर्षों में नाट्य-साहित्य में निश्चित प्रगति हुई है। नये नाटक लिखे जा रहे हैं और उनमें से बहुत ने स्वस्थ और प्राणवान भी हैं। उनका श्रेय बहुत-कुछ रेडियो को मिलना चाहिये। राष्ट्रीय 'रगमच' की अनुपस्थिति में, रेडियो, हिन्दी और अन्य प्रादेशिक भाषाओं का रगमच बनता जा रहा है। लेकिन जहाँ उन बात में सामान्य नाटक को लाभ पहुँचा है, वहाँ रेडियो-नाटक को हानि पहुँची है। रेडियो-नाटक का विकास इसलिये मन्द गति से हुआ है क्योंकि प्रायः नाटककार एक ही रचना को दोनों काम में लाना चाहता है। वह चाहता है कि उनका एकाही प्रसारित हो, और बाद को छप भी जाय। या पहले किसी पत्र-पत्रिका में प्रकाशित हो, फिर प्रसारित होने के लिये प्रस्तुत कर दिया जाय। उन प्रकार, मिश्रित उद्देश्यों ने शुद्ध रेडियो-नाट्य रूप के विनाश में बाधाएँ डाली हैं। अंग्रेजी, जर्मन या कुछ अन्य यूरोपीय भाषाओं के रेडियो-नाटकों की सफलता करनेवाले बहुत कम हिन्दी नाटक हमें मिलते हैं।

इस दान के अतिरिक्त हिन्दी के अनेक रेडियो-नाट्यकारों की रचनाओं में अभी तक दो परम्परागत प्रभाव काम करते पाये जाते हैं। संस्कृत नाट्य-परम्परा से अहसास की गई तात्प्रात्मबुद्धि, अनिरञ्जना प्रदान गद्यशैली, जो सामान्य स्थितियों में रेडियो के लिये अनुपयुक्त है, और माध्यमिक रगमच की अस्वाभाविकता के प्रभाव। निर्माणात्मक योगों की भी कमी नहीं। यह उम्मीद है कि हिन्दी के नाटककार नये माध्यम में रोमांचित हो बसूजित हुए हैं, पर उन्होंने उन विषय-वस्तुओं का विवेकपूर्ण करने का प्रयत्न नहीं किया। उद्ये लेखकों का रुझान इन योगों से दूर

भा अधिक विकृत मिलेगी। इसलिये कि वे सीतने को अपमान और बदलने को अपने काना-कौशल की हार समझते हैं। यहाँ एक खेद की बात का उल लेख अनिवार्य-सा नगता है। हिन्दी के पुनस्तथान के साथ-साथ कुछ 'प्रतिभाओं' का पुन स्थापन भी हुआ है। इस विषय का विस्तार न करना ही अच्छा है।

हम प्रगति की बात कर रहे थे। जो प्रगति रेडियो-नाटक के क्षेत्र में हुई है उमका शीत हमें स्टूडियो में ही मिलेगा। स्टूडियो से सम्बन्धित या श्रव्यशिल्प से परिचित नाटककारों ने रेडियो-निर्देशकों से मिलकर अनेक नये प्रयास और प्रयोग किये हैं। इस मौलिक अनुभव ने रेडियो-नाटक के विकास में महत्त्वपूर्ण योग दिया है। इन्हीं में निराशामय पृष्ठभूमि पर अकित चित्रसमूह में हमें एक आशाप्रद और उज्ज्वल चित्र भी दिखाई दे रहा है। चित्र में यहाँ-वहाँ टेढ़ी-मेढ़ी शकलात्मक रेखाएँ हैं। कहीं-कहीं वेसुरी रागिनी मरीखे भद्दे रग भी दिखाई देते हैं—लेकिन इस चित्र के कुछ भाग अत्यन्त मुन्दर और आकर्षक हैं। यही आशा के चिन्ह हैं, और इनके अस्तित्व का श्रय नये लेखकों को है।

११ हिन्दी और उर्दू—हिन्दी के प्रायः सब नये-पुराने नाटककार किसी न किसी समय पर रेडियो के लिये लिखते रहे हैं। मिश्रो के आग्रह पर, या केवल कुछ स्वया कमाने के लिये, या केवल एक नये माध्यम को आजमाने के उद्देश्य से। यह देखा गया है कि अगर एक बार किसी नाटककार ने इसमें सही दिलचस्पी ली तो उसने न्य प्रयोग को नहीं छोड़ा। बल्कि इस नये माध्यम के प्रति उसकी आसक्ति बढ़ती गई। और बहुत सी हालतों में तो वह उसी का हो रहा। यह इस क्रान्तिकारी रचना माध्यम के प्रभाव का सबसे अधिक पुष्ट प्रमाण है।

अनेक विषयों को लेकर विविध प्रकार के रेडियो-नाटकों का सृजन हुआ है। पौराणिक विषयों पर उदयशकर भट्ट, लक्ष्मीनारायण मिश्र, (अहिल्मा, भक्तकवन), गोविन्ददास (कर्ण), कैलाशचन्द्र देव बृहस्पति; विपिन चन्द्र बन्धु (ऋष्यभृ ग) और ऐतिहासिक विषयों पर रामकुमार वर्मा, जगदीशचन्द्र माथुर (भोर का तारा, विजय की बेला, कोणार्क), लक्ष्मीनारायण लाल (ताजमहल के आँसू, शाहजहाँ की आखिरी रात), देवेन्द्रनाथ शर्मा (आचार्य द्रोण, शाहजहाँ के आँसू और शेरशाह), देवराज दिनेश (रावण, तपोव्रत, मानव-प्रताप), आर. एन नागर (विद्रोही सिराजुद्दौला), रामवृक्ष बेनीपुरी (अम्बपाली), प्रशान्त पाडे (कोचकवध), और नरेन्द्र शर्मा (उपगुप्त) आदि ने सफल नाटक लिखे हैं। दिनेश के ऐतिहासिक नाटक ओजपूर्ण सवाद और कुशल चरित्र-निरूपण के कारण अत्यन्त सफल रहे हैं। कुछ नाटकों में ऐतिहासिक पात्रों की मौलिक व्याख्या का प्रयास भी किया है।

सुप्रसिद्ध कवि और प्रौढ नाटककार उदयशकर भट्ट ने विविध प्रकार के नाटक तथा रूपक लिखे हैं। उनके अनेक नाटक, विशेषकर पद्य-नाटक, (मदन दहन, विरूमो-

निशाना कभी नहीं चूकना। उनकी नाट्य-कला का प्रमुख गुण स्वाभाविकता और लोकगीत का-सा सारल्य है। उनके नाटक एक विशेष प्रकार की आत्मीयता में श्रोत-श्रोत रहते हैं। उनकी सफलता का रहस्य यह है कि कहानी का स्तर सदा मानवीय और यथार्थनिष्ठ रहता है। उसमें घटनाएँ कम और व्यवहार का विश्लेषण अधिक होता है। रचना का प्भाव उद्देश्य विस्तार न होकर प्रगाढ़ता है। अतः प्रभाव की एकाग्रता का बना रहना प्रायः निश्चित हो जाता है। उनकी शैली बड़े लेखकों की-सी कृत्रिम साजसज्जा से पूर्णतया मुक्त है। पारम्भिक काल के नाटकों में जो अति-रजना की हल्की-सी झलक दिखाई देनी थी, उसके स्थान पर अब सयत भावना प्रदर्शित हानी है। 'नग्मे की मौत' और 'ग्रांसू' की अतिरजना और भावुकता के स्थान पर आज के नाटकों में सयत मानवीय भावना मिलती है। एक दोष है जिसे लेखक का दूर करना है। वह है बहुते से नाटकों में एक ही विषय और स्थिति की आवृत्ति। इसके अतिरिक्त कभी-कभी रवती का कथानक नाटक का रूप त्याग, कहानी बनकर चलने लगता है। इससे नाटक के बल और क्रिया के वेग पर बुरा प्रभाव पड़ता है। किन्तु यह दोष भी भावसिक्त और हृदयस्पर्शी सवादों के बल और आकर्षण के नीचे छिप-सा जाता है। 'किस्मस की एक रात', 'अमावस का अन्धकार', 'पत्थर और गीत', 'उतार चढ़ाव', 'अंधेरा-उजाला' और 'दुश्मन' उनके सफल और लोकप्रिय नाटक हैं। उन्होंने अति कल्पना नाटक भी लिखे हैं। 'कल' में एटमी युद्ध के परिणामों को और सकेन किया गया है। काफी सफल रहा है।

पारम्भिक नाटक की चर्चा करते हुए भगवतीचरण वर्मा (राख और चिन-तारी), हसकुमारी तिवारी (पुकार, भँठे सपने), राधाकृष्ण प्रसाद (आवरण), प्रफुल्ल-चन्द्र आम्हा 'पवत', (चट्टाने), शिवसागर मिश्र, मोहनलाल महतो (चूड़ियाँ), विश्वम्भर 'मानव' (जीवन-साथी), सत्येन्द्र शर्मा (आवारा, तार के खम्भे), और भृगु (दस का नोट) का उल्लेख किया जा सकता है। सवादों की सरलता के लिये सत्येन्द्र शर्मा के नाटक अच्छे नमूने हैं।

उपेन्द्रनाथ अशक पुराने और सिद्धहस्त नाटककार हैं। उनकी रेडियो-रचनाएँ उस समय भी उत्तुमकता, चाव और आदर से सुनी जाती थी जबकि ताज और रफी पीर की धाक थी। वे रचनाएँ आज भी आदर्श रेडियो-कृतियाँ हैं क्योंकि वे मुख्य रूप से श्रव्य माध्यम के लिये रची गईं। अशक के नाटक केन्द्रीय स्थिति की मौलिकता, सवादों की निश्चेष्टता और तीक्ष्णता और कथानक के वेगपूर्ण तथा निश्चित विकास के गुणों के कारण श्रेष्ठ और प्रशंसनीय हैं। चरित्र वैविध्य का निरूपण, जीवन का सूक्ष्म अध्ययन, हास्य और व्यंग्य का चतुर सम्मिश्रण, अशक के नाटकों की विशेषताएँ

हैं। हास्य और व्यंग्य ऐसे के नम्मिधरण का जोड़ कृष्णचन्द्र को छोड़ अन्य किसी हिन्दी या उर्दू नाटककार में नहीं मिलता। गम्भीर, सामाजिक तथा मनोवैज्ञानिक नाटकों में 'शिकारी', 'अजली रास्ते', 'लक्ष्मी का स्वागत', 'छठा देटा', 'जीवनगंगा' और हास्य-प्रधान नाटकों में 'सुबह-शाम', 'लीडर', 'नकल्लूफ', 'वनमित्रा', 'काले साहब' और 'पर्दा उठाओ, पर्दा गिराओ' उल्लेखनीय हैं।

हिन्दी में हास्य और व्यंग्य बहुत ही कम हैं। इन्होंने जो हैं उनका विनोद महत्व है। हास्य और व्यंग्य लिखने वालों में प्रभाकर माचवे, अमृतलाल नागर, जयनाथ नलिन, शोकत थानवी, मत्यप्रकाश किरण, पद्मशान त्रिपाठी और आवाग की रेडियो-रचनाएँ उल्लेख और सराहना के योग्य हैं। प्रभाकर माचवे ने हास्य-रूपक के एक नये प्रकार, परिहास-क्रम (Comic sequence) को बड़ी बुद्धिमत्ता से प्रस्तुत किया है। 'बधू चाहिये', 'कवायदवादी' उनके श्रेष्ठ परिहास तथा व्यंग्य-रूप हैं। नाटकों में 'राम भरोसे', 'पुराने चावल' और 'अधकचरे' नफरतपूर्वक प्रशंसित हुए हैं। ये नाटक अति आधुनिक समाज की कृत्रिमता पर तीव्र चोटें हैं। माचवे एक बुद्धिवादी हैं। उनकी दृष्टि में समाज की कोई भी अप्रामाणिकता नहीं बच सकती। उनके हास्य-प्रधान नाटकों में राबले-ऐसे खुले कहकहे भी मिलते हैं, और ऐंजिमिन-ऐसी हल्की मुस्क-राहटे भी। परिहास में विलकुल बर्नाट शॉ का रंग है। उनकी हास्यात्मक कल्पना कवायदवादी (Regimentation) जैसे मुष्क और नीरस विषय को भी रोचक बना देती है। इस चमत्कार का रहस्य उनकी भाषा में है। अनेक विचित्र नयोजनाओं में टलकर साधारण से साधारण शब्द भी विविध रूप की अनेक मौलिक श्रवणशक्ति प्रस्तुत करते हैं। माचवे के शब्द हैंमते हैं छेउछाउ करते हैं और तरह-तरह के मध्य भाव व्यक्त करते हैं। इस प्रकार भाषा अभिव्यक्ति बन जाती है। और यही रेडियो-श्रवण का प्रधान गुण है।

अमृतलाल नागर का 'वाकेलाल' बहुत कम प्रशंसित हुआ है। उपनाम नलिन का परिहास-रूप 'नवाबी मनक' पुस्तक रूप में छपा था, मुख्य रूप से पढ़ने के लिये। किन्तु जब वह रेडियो में प्रसारित हुआ तो 'कथ का नवश्रेष्ठ श्रोतमन्त्र' माना गया। कारण यह कि नलिन के हास्य-रस-प्रभावों का आसार भी बाद-प्रधान नाटकों में ही है। स्थिति का भाव घटनाओं की अपेक्षा चर्चा में व्यक्त होता है। उनकी एक ही उल्लेख रचना 'सदरता मदत' एक मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से लिखी है जिसमें विचार की मौलिकता नवाय-शैली की अभिव्यक्ति की कुछ मात्रा और स्थिति उड़ी है। धर्मवीर भारती (कलाकार) ने भी अनेक नए ही मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण प्रस्तुत किए हैं। पुराने दिवसे जात्रों में से तमिल शक्ति-पद्यों का अत्यन्त उत्कृष्ट अनुवाद और प्रसारण और नाटकों में विज्ञान-संज्ञा प्रत्येक तरह प्रस्तुत हो चुके हैं।

व्यग्य की चर्चा करने हुए राजेन्द्रसिंह वेदी और कृष्णचन्द्र का नाम सामने आता है, यद्यपि दोनों ने व्यग्य के अतिरिक्त अन्य प्रकार के नाटक भी लिखे हैं। कृष्णचन्द्र के रोमानी नाटको में 'आंगी' और काहिरा की एक शाम' बहुत प्रसिद्ध हुए। व्यग्य में 'सराय के बाहर' अत्यन्त मार्मिक और हृदयस्पर्शी है। इस रचना में व्यग्य और दुखान्त तत्त्वों का मम्मि-ग्रग अद्भुत है, और जेक्सपीयर के 'किंगलियर' की याद दिलाता है। 'एक रुपया एक फूल' जिसे दिल्ली रेडियो के १९४८ के नाटकोत्सव का सर्वोत्तम नाटक माना गया था एक दूसरी श्रेणी में आता है। 'सराय के बाहर' में रूलाकर सोचने पर मजबूर किया गया था, एक रुपया एक फूल' में हँसाकर सोचने की प्रेरणा दी गई है। इसमें मोलियर का रंग झलकता है। एक अत्यन्त सफल व्यग्य होने के साथ-साथ यह नाटक रेडियो-नाट्य-शिल्प का एक उत्कृष्ट नमूना भी है।

राजेन्द्रसिंह वेदी ने कम लिखा है पर जो कुछ भी लिखा है 'ए वन'। यह कथन कहानी की अपेक्षा नाटक के विषय में अधिक सत्य है। 'कार की शादी', 'पाँव की मोच', 'हवाजा सरा' उनके सफल व्यग्य हैं। 'रखशिदा' और 'कंदी' प्रतीक नाटक हैं। वेदी को नाट्यकला की विशेषता है विषय की आत्मा को एक ही केन्द्रीय स्थिति में प्रकट करना, और चरित्र के आवरणों को एक जर्जर की तरह धीरे-धीरे उतारते जाना, यहाँ तक कि चरित्र का सत्य अपने आप श्रोता पर प्रकट हो जाय। उनके चरित्र अपने वैचित्र्य को शारीरिक हाव-भाव की अपेक्षा सवादों में कुछ अधिक प्रकट करते हैं। इसी कारण उनके नाटक माइक्रोफोन के लिए अत्युपयुक्त होते हैं।

इसी समूह का एक और रत्न विशेष उल्लेख पायेगा। रेडियो-नाटक का इतिहास उसकी चर्चा के बिना अधूरा रहेगा। सआदतहसन मटो ने रेडियो के लिये ही लिखा और खूब लिखा। मटो एक ऐसी विचित्र और बहुमुखी प्रतिभा हैं कि उनके लिये कोई लेवल उचित नहीं। आपने अनेक प्रकार के नाटक रचे जिनकी सामान्य और प्रमुख विशेषता एक शक्तिमान स्थिति, और कथानक का वेगपूर्ण उत्थान है। गम्भीर नाटको में 'जेवकतरा' और 'कबूतरी', हास्य में 'रधीर पहलवान' और 'कमरा नम्बर नौ', व्यग्य में 'हतक', ख्याति प्राप्त रचनाएँ हैं। मनोवैज्ञानिक नाटको में 'इतजार' और 'इतजार का दूसरा रुख' प्रसिद्ध हैं। ऐतिहासिक विषयों को लेकर भी मटो ने अत्यन्त प्रभावपूर्ण नाटको की रचना की। 'नैपोलियन की मौत', 'तैमूर की मौत', पुराने जमाने की सफल रचनाएँ हैं यद्यपि आज उनमें इतना आकर्षण नहीं रहा, क्योंकि वर्तमान श्रोता प्रकट से सूक्ष्म को अधिक चाहता है।

रेडियो द्वारा पद्य-रूपक और गीतिनाट्य की दिशा में प्रशसनीय प्रगति हुई है। कवियों और नाटककारों ने अनेक सफल प्रयोग किये हैं। सुमित्रानन्दन पंत का 'फूलों का देग', 'रजन-शिखर' और 'ध्वसशेष', उदयशंकर भट्ट का 'विश्वामित्र', भगवती

चरण वर्मा का 'कर्ण'; गोविन्ददान का 'स्नेह और न्वर्ग', चिरजीन का 'प्रचर मानव' तथा 'छाया', एम० एन० चौबे का 'उद्वेग नन्देन' और 'विश्रान्ति', नारायण मेहता का 'अग्निदेवता', त्रिलोकचन्द कामर का 'हयाने नी नताम नउर्वरता', 'अनारकली', मन्मथ जालवरी का 'लालारुद्र', रामगोपाल शर्मा का 'नगीर' और विद्याचन प्रसाद गुप्त का 'बाँद और चाँदनी' उल्लेखनीय रचनाएँ हैं। उदयशंकर भट्ट और गिरिजाकुमार मायूर ने कानिदास की अमर रचनाओं का परम्परे रेडियो-रूपान्तर करने का सफर प्रयास किया है। गिरिजाकुमार मायूर का 'मधुसूतन' और उदयशंकर भट्ट का 'विक्रमोर्वशी' और 'मेघदूत' सफलतापूर्वक प्रसारित हो चुके हैं। चिरजीन की बहुमुखी प्रतिभा अन्य प्रकार में भी चमकी है, किन्तु गीति नाट्य के क्षेत्र में वह अधिक दीप्ति में विद्यमान हुई है। उनके ओपेरा सुगठित बनाकर सरल संवाद और संरचना में संगीतात्मक मूल्यों के समावेश के विषे प्रसिद्ध हैं।

रेडियो-नाट्य का यह प्रकार रंग-नाटक की परम्परा में आविर्भूत है। अन्तर है तो अवधि और विस्तार में, अन्वया निर्माण-योजना में कोई भेद नहीं। लेकिन इनमें बहुत वास्तविक अर्थ में गीति-नाट्य है। उनमें वाच्यतात्मकता और गीतात्मकता के साथ-साथ नाट्यत्व भी है। ऐसी रचनाओं का बड़ा अभाव है। गीति-नाट्य एक ऐसा प्रकार है जिसे रेडियो के माध्यम द्वारा बड़ी सफलता से प्रस्तुत किया जा सकता है क्योंकि रेडियो के पाठ श्रवण, शब्द और गीत के अन्तर्गत सामग्री के अनेक उपकरण और साधन उपलब्ध हैं। उनके प्रतिरक्षण, प्रसारण गीति-नाट्य की प्रथम दृष्टि ही अपेक्षा रहत, और बन्तु मनेर (Sense of the concrete) की अपेक्षा सूक्ष्म मनेर (Sense of the abstract) की ओर अभिन होती है। इसलिये अल्प माध्यम गीति-नाट्य के अभिनय के विषे अत्युत्कृष्ट धारा गयी है। लेकिन प्रायः देखने में आता है कि रेडियो-गीति-नाट्य गौण नहीं बन पाता। ऐसा यह अर्थ नहीं कि गीति-नाट्य के विषे भी हम उतने श्रोताओं की अपेक्षा नहीं है जितने कि रेडियो-नाट्य के अर्थ होते-हुंके (Light) प्रयोग उदाहरणार्थ रंग-नाटक, सामाजिक नाटक, ऐतिहासिक नाटक के विषे करते हैं। गीति-नाट्य विनिश्चित श्रोताओं के विषे है। फिर भी हम प्रायः यह कहते हैं कि राष्ट्रीय और सामाजिक होने के साथ-साथ गीति-नाट्य गौण भी हो। दुर्भाग्यवश बहुत कम ही ऐसे नाट्य हैं जो श्रोताओं को आकर्षित कर सकते हैं। उन अन्तर्गत के कुछ ही विदेशीय रेडियो-नाट्य सामग्री हैं। एक सफल रेडियो-नाट्य की सफलता के अभाव में विनिश्चित रूप से अभिनयता और पुनरावृत्ति और गीति-नाट्य के अभाव में अन्तर्गत, अन्तर्गत भाविकता अन्तर्गत अन्तर्गत जो है। गीति-नाट्य अन्तर्गत अन्तर्गत है। एक ही

व्यंग्य की चर्चा करते हुए राजेन्द्रसिंह वेदी और कृष्णचन्द्र का नाम सामने आता है, यद्यपि दोनों ने व्यंग्य के अतिरिक्त अन्य प्रकार के नाटक भी लिखे हैं। कृष्णचन्द्र के रोमानी नाटकों में 'आंगी' और काहिग की एक शाम' बहुत प्रसिद्ध हुए। व्यंग्य में 'सराय के बाहर' अत्यन्त मार्मिक और हृदयस्पर्शी है। इस रचना में व्यंग्य और दुखान्त तत्त्वों का मम्मिश्रण अद्भुत है, और शेक्सपीयर के 'किंगलियर' की याद दिलाता है। 'एक रुपया एक फूल' जिसे दिल्ली रेडियो के १९४८ के नाटकोत्सव का सर्वोत्तम नाटक माना गया था एक दूसरी श्रेणी में आता है। 'सराय के बाहर' में रुलाकर सोचने पर मजदूर किया गया था, एक रुपया एक फूल' में हँसाकर सोचने की प्रेरणा दी गई है। इसमें मोलियर का रंग झलकता है। एक अत्यन्त सफल व्यंग्य होने के साथ-साथ यह नाटक रेडियो-नाट्य-शिल्प का एक उत्कृष्ट नमूना भी है।

राजेन्द्रसिंह वेदी ने कम लिखा है पर जो कुछ भी लिखा है 'ए वन'। यह कथन कहानी की अपेक्षा नाटक के विषय में अधिक सत्य है। 'कार की शादी', 'पाँव की मोच', 'स्वाजा सरा' उनके सफल व्यंग्य हैं। 'खर्शिदा' और 'कैदी' प्रतीक नाटक हैं। वेदी की नाट्यकला की विशेषता है विषय की आत्मा को एक ही केन्द्रीय स्थिति में प्रकट करना, और चरित्र के आवरणों को एक जर्जर की तरह धीरे-धीरे उतारते जाना यहाँ तक कि चरित्र का सत्य अपने आप श्रोता पर प्रकट हो जाय। उनके चरित्र अपने वैचित्र्य को शारीरिक हाव-भाव की अपेक्षा सवादों में कुछ अधिक प्रकट करते हैं। इसी कारण उनके नाटक माइक्रोफोन के लिए अत्युपयुक्त होते हैं।

इसी समूह का एक और रत्न विशेष उल्लेख पायेगा। रेडियो-नाटक का इतिहास उनकी चर्चा के बिना अधूरा रहेगा। सम्राटतहसन मटो ने रेडियो के लिये ही लिखा और खूब लिखा। मटो एक ऐसी विचित्र और बहुमुखी प्रतिभा हैं कि उनके लिये कोई लेबल उचित नहीं। आपने अनेक प्रकार के नाटक रचे जिनकी सामान्य और प्रमुख विशेषता एक शक्तिमान स्थिति, और कथानक का वेगपूर्ण उत्थान है। गम्भीर नाटकों में 'जेवकतरा' और 'कबूतरी', हास्य में 'रघीर पहलवान' और 'कमरा नम्बर नौ', व्यंग्य में 'हलक', ख्याति प्राप्त रचनाएँ हैं। मनोवैज्ञानिक नाटकों में 'इतजार' और इतजार का दूसरा रूप' प्रसिद्ध हैं। ऐतिहासिक विषयों को लेकर भी मटो ने अत्यन्त प्रभावपूर्ण नाटकों की रचना की। 'नैपोलियन की मौत', 'तैमूर की मौत', पुराने जमाने की सफल रचनाएँ हैं यद्यपि आज उनमें इतना आकर्षण नहीं रहा, क्योंकि वर्तमान श्रोता प्रकट से सूक्ष्म को अधिक चाहता है।

रेडियो द्वारा पद्य-रूपक और गीतिनाट्य की दिशा में प्रशसनीय पगति हुई है। कवियों और नाटककारों ने अनेक सफल प्रयोग किये हैं। सुमित्रानन्दन पंत का 'फूलों का देश', 'रजत-शिखर' और 'ध्वसशेष', उदयशंकर भट्ट का 'विश्वामित्र', भगवती

चरण वर्मा का 'कर्ण'; गोविन्ददास का 'स्नेह और स्वर्ग', चिरजीत का 'देव और मानव' तथा 'छाया', एस० एन० चौबे का 'उद्धव सन्देश' और 'विद्यापति', नरेशकुमार मेहता का 'अग्निदेवता', त्रिलोकचन्द कौसर का 'हयाते नौ' सलाम मछलीशहरी का 'अनारकली'; मखमूर जालधरी का 'लालारुख', रामगोपाल गर्मा रूद्र का भगीरथी और विद्याचल प्रसाद गुप्त का 'चाँद और चाँदनी' उल्लेखनीय रचनायें हैं। उदयशंकर भट्ट और गिरिजाकुमार माथुर ने कालिदास की अमर रचनाओं का पद्य में रेडियो-रूपान्तर करने का सफल प्रयास किया है। गिरिजाकुमार माथुर का 'शकुन्तला' और उदयशंकर भट्ट का 'विक्रमोर्वशी' और 'मेघदूत' सफलतापूर्वक प्रसारित हो चुके हैं। चिरजीत की बहुमुखी प्रतिभा अन्य प्रकार में भी चमकी है, किन्तु गीति नाट्य के क्षेत्र में वह अधिक दीप्ति से विद्यमान हुई है। उनके ओपेरा सुगठित कथानक सरल सवाद और सरचना में सगीतात्मक मूल्यों के समावेश के लिये प्रसिद्ध हैं।

रेडियो-नाट्य का यह प्रकार रंग-नाटक की परम्परा से आविर्भूत है। अन्तर है तो अवधि और विस्तार में, अन्यथा निर्माण-योजना में कोई भेद नहीं। लेकिन इनमें बहुत वास्तविक अर्थ में गीति-नाट्य है। उनमें काव्यात्मकता और गीतात्मकता के साथ-साथ नाटकत्व भी है। ऐसी रचनाओं का बड़ा अभाव है। गीति-नाट्य एक ऐसा प्रकार है जिसे रेडियो के माध्यम द्वारा बड़ी सफलता से प्रस्तुत किया जा सकता है क्योंकि रेडियो के पास ध्वनि, शब्द और सगीत के कलात्मक सामग्र्य के अनेक उपकरण और साधन उपलब्ध हैं। इसके अतिरिक्त, क्योंकि गीति-नाट्य की अपील दृष्टि की अपेक्षा कान, और वस्तु संवेद (Sense of the concrete) की अपेक्षा सूक्ष्म संवेद (Sense of the abstract) की ओर लक्षित होती है इसलिये श्रव्य माध्यम गीति-नाट्य के अभिनय के लिये श्रेष्ठ उपयुक्त पाया गया है। लेकिन प्रायः देखने में आया है कि रेडियो-गीति-नाट्य रोचक नहीं बन पाता। इसका यह अर्थ नहीं कि गीति-नाट्य के लिये भी हम उतने श्रोताओं की अपेक्षा करते हैं जितने कि रेडियो-नाट्य के अन्य हल्के-फुल्के (Light) प्रकारों, उदाहरणार्थ हास्य-रूपक, सामाजिक नाटक, ऐतिहासिक नाटक के लिये करते हैं। गीति-नाट्य विशिष्ट श्रोताओं के लिये है। फिर भी हम आशा रख सकते हैं कि गम्भीर और कलात्मक होने के साथ-साथ गीति-नाट्य रोचक भी हो। दुर्भाग्यवश बहुत कम लेखक ऐसे हैं जो श्रोता को आकर्षित कर सकते हैं। इस असफलता के मुख्य और विशेषरूप से विचारणीय कारण हैं—एक सवल केन्द्रीय विचार की अनुपस्थिति, भाषा की क्लिष्टता, विचारों की ग्रन्थिपूर्णता और पुनरावृत्ति और सगीत तथा अभिनय-कला से अनभिज्ञता। प्रायः आतिवश कविता-संयोजन को ही गीति-नाट्य समझ लिया गया है। एक और कारण भी विचारणीय है। पद्य में नाट्य-क्रिया के प्रधान गूणों, स्फूर्ति, वेग आदि का लाना

कठिन होता है, जब तक कि नाटककार विविध प्रकार के छन्दों, पवित्रयोजनाओं से पूर्णतया परिचित न हो। श्रीर गायक अभिनेताओं के अभाव में सफल से सफल रचना को भी सन्तोपजनक ढंग से प्रस्तुत नहीं किया जा सकता। फिर भी यही एक क्षेत्र है जहाँ इन सब बातों के रहते भी अनेक प्रयोगों तथा प्रयानों की सम्भावना है।

मनोवैज्ञानिक नाटक भी रेडियो के निये अत्युपयुक्त पाया गया है, क्योंकि वह घटनापधान न होकर विचार-प्रदान तथा अनुभूतिप्रधान होता है। मनोवैज्ञानिक नाटक जिन नाटकीय उपकरणों का उपयोग करता है वे श्रव्य-माध्यम के पूर्णतया अनुकूल हैं। स्वगत भाषण, अल्प ध्वनि तथा सकेतमक शब्द, विगतस्थान (Flashback) आदि उपकरण रेडियो-शिल्प के प्रमुख सूत्र हैं। लेकिन आजकल के लेखक को एक भ्रम-सा हो गया है। वह प्रत्येक रचना पर 'मनोवैज्ञानिक' का लेबल चिपकाकर रचना ही अपना परम कर्तव्य समझता है। सामान्य दृष्टि से हर एक नाटक मनोवैज्ञानिक है क्योंकि उसमें मनोवैज्ञानिकता का तत्त्व उपस्थित है। पर यदि इस लेबल को अन्त न बनाया जाय तो सबकी सेहत के लिये अच्छा रहेगा। विष्णु प्रभाकर और उप-प्रनाथ अक्षक की चर्चा ऊपर की जा चुकी है। मेरे निकट अक्षक का नाटक 'भँवर' एक आदर्श मनोवैज्ञानिक नाटक है। उसका मुख्य उद्देश्य कहानी सुनाना न होकर एक विचित्र चरित्र का विश्लेषण, एक मनस्थिति का अनेक दृष्टिकोणों से प्रेक्षण है। 'भँवर' एक जीवन से ऊँची और चिढ़ी हुई (Jaded) नारी का चित्र है जिसके रोम-रोम में क्लान्ति, एक सर्वांगीण पीडा की भाँति व्याप्त है। उस नाटक की सारी घटनाएँ इस चरित्र के प्रकटीकरण के लिये संचालित की गई हैं। सारे पात्र इसलिये धुमाये-फिराये गये हैं ताकि श्रोता मुख्य पात्री की व्यावहारिक प्रतिक्रियाओं के प्रेक्षण द्वारा प्रस्तुत मन स्थिति से आत्मसात् हो सके। इन दो नाटककारों के अतिरिक्त जगदीशचन्द्र माथुर (खण्डहर), अमृतलाल नागर (चक्करदार सीढ़ियाँ और अन्धेरा), मुहम्मद हमन (महलसरा, फूल और परछाई), नरेशकुमार मेहता (नीलदिशाएँ, साँझ के स्वर, सनोवर के फूल), भारत भूषण अग्रवाल (नीद की घाटियाँ), और के० के० श्रीवास्तव (बुँधने चित्र) के नाम भी उल्लेखनीय हैं। नरेश ने अपने मनोवैज्ञानिक नाटकों में त्रिगव्यजनात्मक motifs का प्रयोग भी सफलतापूर्वक किया है। जैसे कि 'नील-दिशाएँ' में नीलरजित अन्धकार का। मुहम्मद हसन ने ह्यासोन्मुख नवाबी समाज का भागाण (Cross-section) प्रस्तुत करते हुए उस वेदनास्पद सघर्ष को व्यक्त किया है जो तर्हण हृदयों में पुरातन से टकराकर उठता है। भारतभूषण अग्रवाल ने काल्पनिक परिपाद्व की पृष्ठभूमि पर सफल मनोवैज्ञानिक नाटक 'महाभारत की साँझ' का निर्माण करके एक नयी दिशा का निर्देश किया है। इन पवित्रयों के लेखक की नाट्य-रचना का मुख्य विषय भी मनोवैज्ञानिक नाटक है। जटिल चरित्रों के मनोविश्ल-

षण द्वारा असाधारण के तल की अपरोक्ष साधारणता को प्रत्यक्ष करने का प्रयत्न किया गया है। चरित्र को एक ऐसी विस्फोटक और द्वन्द्वात्मक स्थिति में केन्द्रित किया जाता है जिसमें उसके स्पष्ट व्यवहार के पीछे काम करने वाली अस्पष्ट मनीषिता प्रकृति में अपने आप विद्यमान हो उठे। 'अप्रमान', 'मुक्ति के पथ पर', 'भाँस और मानस', 'राख और कलियाँ', 'कायर' और 'मुझे जागते हैं' उल्लेखनीय रचनाएँ हैं। 'खडहर' का विषय है मनोविश्लेषण द्वारा मानसिक विकृतियों और रोगों की चिकित्सा। इनमें से कुछ रेडियो-नाटक अन्य प्रादेशिक भाषाओं में अनूदित होकर प्रसारित हो चुके हैं।

रहस्यमय और जासूसी नाटक लिखने वालों में रफीपीर (भारेआस्ती), इशरत रहमानी (भूतो वाला बंगला), चिरजीत (महादेवता, नाटक का अन्त), एस० एन० चौबे (तीसरी चाल मात), अमृतलाल नागर (हीरे की अँगूठी) के नाम उल्लेखनीय हैं। रहस्यमूलक रेडियो-नाटकों की सफलता का आधार है एक प्रभावशाली स्थिति, चातुर्य से निर्मित कथानक जो अन्त तक सभ्रम (Suspense) बानाये रखे। लोक-प्रियता की दृष्टि से ये रचनाएँ बहुत अपील रखती हैं। कुतूहलपूर्ण कथानक और सरल सवाद की दृष्टि से चिरजीत की रचनाएँ बहुत सुन्दर हैं।

अतिकल्पना लिखने वालों में गिरिजाकुमार माथुर, सिद्धनाथ कुमार (लौह-देवता, सृष्टि की साँझ) और रामचन्द्र तिवारी विख्यात हैं। माथुर के नाटक 'शान्तिविश्वेदेव' में वर्तमान युग की सबसे महान् आध्यात्मिक और सांस्कृतिक समस्या मशीनी प्रगति और उसके कल्पित परिणामों को प्रभावपूर्ण ढंग से प्रस्तुत किया गया है। तिवारी जी की रेडियो-रचना का क्षेत्र उनके विस्तृत ज्ञान की भाँति विशाल है और उनकी बहुमुखी प्रतिभा शैली-वैविध्य में प्रतिबिम्बित होती है। पर अतिकल्पना उनका विशेष विषय है। 'वन्दिनी' में धन की समस्या पर प्रकाश डालते हुए सत्ता और आचार के महत्वपूर्ण प्रश्नों का विश्लेषण किया गया है। 'नवप्रभात' एक हास्य-रस की रचना है जिसमें हार्मोन चिकित्सा और उससे उत्पन्न होनेवाली विचित्र स्थिति को प्रस्तुत किया गया है। तिवारी जी के प्रयोग एच. जी. केल्विन की वैज्ञानिक अतिकल्पनाओं जैसे हैं। सिद्धनाथ कुमार का नाटक 'लौहदेवता' भी मशीनी द्वारा मानव के दमन, और 'सृष्टि की साँझ', ऐटमी युद्ध के विषय पर आधारित है।

स० ही० वात्सायन ने तीन-चार रेडियो-नाटक लिखे हैं। 'बसन्त', 'नात्य पथा', 'नम्बर दस' और 'जयदोल'। इनमें से 'जयदोल' सर्वश्रेष्ठ है। यह रचना सक्षेप और प्रभाव की प्रगाढ़ तीव्रता का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है। 'जयदोल' एक अतिकल्पना है जिसे ऐतिहासिक सामग्री को आधार मानकर नाटक की रचना की गई है। इस तीस मिनट के नाटक में अहोम जाति की जनप्रिय रानी जयमती और अत्याचारी नायक चूलिकफा 'जयदोल' हो उठे हैं।

नवोदित रेडियो-नाट्यकारों में चन्द्रकान्त, राजेन्द्र राजन, मुनील शर्मा, मधु,

काशमीरीलाल, जाकिर, रजनी परिणकर (भूमिजा), के० वी० वैद (खिन्दगी स्वाव है दीव ने का), कृष्ण कुकरेजा, जितेन्द्र जर्मा, मदनमोहन, बालकराम नागर, एम० एल० सीम, स्वदेशकुमार, मिकन्दर तोफीक उत्साह के साथ आगे बढ़ रहे हैं। इस समूह में जाकिर के कुछ रेडियो-नाटक अधिक विख्यात हुए हैं। जाकिर मुख्यत एक कहानीकार हैं, अत उनके निकट नाट्य-माध्यम ज्ञानी सुनाने का एक उपकरण-मात्र है। एक अश्वस्थ ह्लासोन्मुखता उनकी रचनाओं के प्रभाव को विगाड देती है। यह Later Roman-tics लोवेन, और वेडोज की कविता में परिख्यात Decadance ऐसी है। 'पहरा', 'सगेमील' और 'कच्ची दीवार' उनकी अच्छी रचनाएँ हैं। स्वदेशकुमार सामाजिक नाटक की दिशा में बढ़ रहे हैं। बालकराम नागर ने वच्चो के लिये अनेक रोचक गद्य और पद्य अतिकल्पना रूपक लिखे हैं। इनमें 'खिलौनों की नगरी', 'पत्थर की शिवायत' और 'शोशे का जूता' विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। हास्य भी वह अच्छा लिखने लगे हैं, यद्यपि यहाँ अभी परियाप्त परिपक्वता उन्हें प्राप्त नहीं हुई। वह शब्दों से खेलने लग जाते हैं और नाटक के समूचे प्रभाव, उसकी मूलभूत निर्माण-योजना की ओर यथेष्ट ध्यान नहीं दे पाते।

इन सब लेखकों के अतिरिक्त अनेक प्रतिभावान लेखक हैं जो हिन्दी रेडियो-नाट्य को समृद्ध बनाने में लगे हुए हैं। उनकी चर्चा कदाचित् इसलिये नहीं हो सकी क्योंकि लेखक उनकी रचनाओं से नली भाँति परिचित नहीं हैं।

परिमितियों और परिसीमाओं के कारण अन्य प्रादेशिक भाषाओं के रेडियो-नाट्य-साहित्य की विस्तृत चर्चा सम्भव नहीं। इसलिये उन भाषाओं के प्रसिद्ध नाटक-कारों का उल्लेखमात्र कर दिया जाता है। इनमें से बहुत कलाकार ऐसे हैं जिनकी रचनाएँ हिन्दी में रूपान्तरित या अनुदित हो चुकी हैं।

१३. पजाबी — पजाबी नाटक और रूपक मुख्यत जालधर और दिल्ली-केन्द्रों से प्रसारित होते हैं। गम्भीर विषयों पर लिखने वाले में करतारसिंह दुग्गल श्रेष्ठ हैं। दुग्गल स्वयं एक सिद्धहरत रेडियो-निर्देशक भी हैं, अत उनकी रचनाएँ शिल्प की दृष्टि से प्राय पूर्ण होती हैं। आपने अनेक प्रकार की रचनाएँ पिछले कई वर्षों में लिखी हैं—जवान जहान' में पजाब के लोकगीतों की सरसता, और प्रत्यक्ष अपील है। 'लघ गए दरिया' में सामाजिक मूल्यों का प्राधान्य है। 'आजादी' में सूक्ष्म व्यंग के साथ-साथ रचनात्मक विश्वास के स्वर भी कर्णगोचर होते हैं। 'अमानत' एक-पात्र रूपक है। दुग्गल ने क्रिस्टोफर फ्राई की सवाद-शैली का अनुकरण करने का प्रयास किया है। 'दीवा बुझ गया' के सवाद एक घनीभूत काव्यात्मकता से सचित और रजित हैं, हाँ, कहीं-कहीं यह काव्यात्मकता उच्छल भावुकता बनकर श्रोताओं को निश्चय अखरने लगती है। उदाहरणार्थ, 'दीवा बुझ गया' का अन्त।

बलवन्त गार्गी ने भी कुछ सफल नाटकों की रचना की है। 'लोहाकुट्ट' और

‘पत्तन दी बेडी’ उनकी उल्लेखनीय रचनाएँ हैं। गार्गी का भुकाव ‘रोमांटिक ट्रेजिडी’ की श्रेणी है। ‘पत्तन दी बेडी’ सवादों की क्षिप्रता, और उनमें व्यक्त भावों की तीव्र प्रगाढ़ता का एक अच्छा उदाहरण है। यह नाटक पंजाबी रेडियो-नाटक प्रति-योगिता में पुरस्कृत हुआ था, और हिन्दी तथा उर्दू अनुवाद में प्रसारित हो चुका है।

हास्यप्रधान नाटक लिखने वालों में पंडित हरिचन्द्र अस्तर, हरिचन्द्र चड्ढा, सत्यदेव शर्मा, एन० आर० टण्डन, (तापते दी सलवार), मुज्तर हाशमी और ऐस० एल० सीम के नाम उल्लेखनीय हैं।

पद्यरूपक लिखने वालों में प्रसिद्ध उर्दू कवि मखमूर जालधरी, और पंजाबी कवियित्री अमृता प्रीतम सर्वश्रेष्ठ हैं। अमृता प्रीतम ने पंजाब के ग्रामीण जीवन के स्वस्थ और खुले निखरे सारल्य को व्यक्त किया है। किन्तु यह आश्चर्य की बात है कि जो यथार्थ-प्रेम उनकी कविता या उपन्यासों में पाया जाता है, वह उनके नाटकों में क्यों नहीं आया।

१४. बंगला—अब तक बंगला साहित्य की प्रायः सब सर्वोत्कृष्ट रचनाओं को अनूकूलित करके रेडियो के माध्यम द्वारा प्रसारित किया जा चुका है। इससे साहित्य-सेवा तो हुई ही है, अनेक रेडियो-प्रतिभागों का विकास भी हुआ है। वकिमचन्द्र चेटर्जी, शरत, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, डी० एल० राय, ताराशंकर वेनर्जी, बुद्धदेव बोम, प्रबोध सान्याल, शरदेन्दु वेनर्जी, रमेन्द्र मैत्र आदि की रचनाओं के रेडियो-रूपान्तर प्रसारित हो चुके हैं। रूपान्तरकारों में वीरेन्द्र कृष्ण भद्र, बाराणी कुमार, मन्मथ कुमार चौधरी, श्रीधर भट्टाचार्य और अनिल कुमार चेटर्जी के नाम विशेष रूप से गिनाए जा सकते हैं। इनमें बाराणी कुमार ने रेडियो-नाट्य के प्रायः सभी रूपों और प्रकारों में लिखा है, और ये प्रयोग काफी सफलता प्राप्त कर चुके हैं।

कहानियों, उपन्यासों के रूपान्तरों के अतिरिक्त कलकत्ता-केन्द्र से बंगला रंगमंच की उत्कृष्ट और लोकप्रिय कृतियों के संक्षेपण भी सफलतापूर्वक ब्रॉडकास्ट हुए हैं। बंगला-रेडियो-नाटक की प्रगति का मुख्य कारण यह है कि महाराष्ट्र की तरह वहाँ भी बंगाल के श्रेष्ठ और उच्चकोटि के साहित्यिकों और कलाकारों ने सदा अपना सहयोग दिया है।

सामाजिक नाटक लिखने वालों में प्रबोध सान्याल (भूत-प्रेतनी); प्रमथ नाथ बिशी (चीबीस घटा), मजन्तीकान्त दास, और प्रतिभा वोस के नाम उल्लेखनीय हैं। प्रसान्तकुमार चौधरी ने भी अनेक सामाजिक समस्याओं और सघर्षों को लेकर सफल रेडियो-नाटकों का निर्माण किया है। ‘घंटा फाटक’ में जमींदारी-प्रथा पर व्यंग करते हुए नये सामाजिक शक्तियों के प्रादुर्भाव और प्रगति की ओर संकेत किया गया है। ताराशंकर वेनर्जी के सुविख्यात नाटक ‘दूई पुरुष’ में भी यही समस्या प्रस्तुत है। यह नाटक विष्णुदत्त विकल के रूपान्तर में नाटक-ममारोह में प्रसारित

हुआ था, और प्रत्यन्त प्रभावशाली मित्र हुआ था। प्रमान्ककुमार चौधरी के दुःखान्त नाटका को भी काफी ख्याति मिली है। उदाहरणार्थ, 'लाल पत्थर', और 'आकरिमक' उनकी सफल रचनाएँ हैं।

हास्य लिखने वालों में गजेन्द्र कुमार (विधिलिपि), रमेन्द्र भेंत्र (मानमयी तल (कूल), मजनीफान्त दाग (यरा रेखा), और सुबोध बोस (कलेवर) श्रेष्ठ मन्त्रे जा सकते हैं। डी० सी० चट्टादास ने विशेष रूप से 'Thriller' लिखने की ओर ध्यान दिया है। 'रानेर मोह' उनका एक प्रत्यन्त लोकप्रिय रेडियो-थ्रिलर है।

ऐतिहासिक नाटक लिखने वालों में स मन्मथनाथ राय, शरदेन्दु वेनर्जी, प्रभात भुतजी, ऐन० के० चट्टापाध्याय, और परिमल गोस्वामी के नाम अधिक प्रसिद्ध हैं।

१५. आसामी—गिरांग-गाँहाटी केन्द्रों की स्थापना से आसामी भाषा में लिखने वाले नये नाटककारों को काफी प्रोत्साहन मिला है। पुराने रंग-नाटकों और अन्य साहित्यिक कृतियों के रूपान्तर तो प्रसारित हुए ही हैं, नई रचनाओं की संख्या भी बढ़ती जा रही है।

सामाजिक विषयों पर लिखने वालों में सय्यद अब्दुल मलिक (आधा अके छत्रि) प्रवीण फूकन (सतीकारवान) और रोमादास (पराजय) श्रेष्ठ हैं। फूकन ने थ्रिलर भी लिखे हैं। गिरीश चौधरी (एक सितम्बर) के सामाजिक नाटकों में मनो-वैज्ञानिक तत्त्वा का प्राधान्य रहता है।

ऐतिहासिक नाटक लिखने वालों में पूर्णचन्द्र मजुमदार प्रमुख हैं। उनकी रचना 'कृतचन्द्र दरवरुआ', जिसमें अहोम इतिहास की कुछ घटनाएँ प्रस्तुत की गई हैं, प्रत्यन्त सफल रही है।

पद्य अतिकल्पना-रूपक राजेन हज्जारिका (साँपन देखर अगाते) ने लिखे हैं। हज्जारिका ने आसाम के पर्वतीय प्रदेशों की जनजातियों के जीवन से सम्बद्ध कुछ दुःखान्त भी लिखे हैं। इनमें 'पर्वतन तिगाँतंग' श्रेष्ठ है। अनिल चौधरी ने भी लोक-नाथाओं पर आधारित दुःखान्त नाटक (मारिणक रायताग) लिखे हैं।

१६ उडिया—उडिया नाटक मूल्यतः कट्टक-केन्द्र से ब्रॉडकास्ट होते हैं। वहाँ भी महाराष्ट्र और करनाटक की तरह लोक-नाथाओं के कथानकों को परिष्कृत करके रेडियो-नाटकों की रचना की गई है। इसलिये ऐतिहासिक नाटकों का अधिक प्रचलन है। ऐतिहासिक विषय पर लिखने वालों में धर्मानन्द नायक (विप्लवी कृतिवास); गोपाल छोत्री (स्पमती, श्री गुण्डिया) के नाम उल्लेखनीय हैं। कालीचरण पात्तनायक ने लोक-नाथाओं के आधार पर कई एक सफल नाटक रचे हैं। 'उत्सर्ग' उनका एक लोक-प्रिय नाटक है। कालीचरण पात्तनायक ने दुःखान्त नाटक भी लिखे हैं। उनकी प्रमुख

विशेषता ग्रामीण वातावरण है, जैसा कि हाडों के उपन्यासों में मिलता है। चक पाथोना बैठक' में प्राकृतिक शक्तियों के क्रूर प्रहारों से एक हँसते-खेलते परिवार के बरबाद होने की कहानी प्रस्तुत की गई है। विष्णुप्रिया पत्तनायक ('सूर्यशकर') भी दुखान्त लिखती हैं। सामाजिक नाटक विश्वजीत दास (सूर्यस्त) और ऐन० पत्तनायक (जययाना) ने, और हास्य-प्रधान नाटक उदयनाथ मिश्र (कोयला कम्पनी) ने लिखे हैं।

१७. गुजराती—पहले गुजराती नाटक केवल बम्बई केन्द्र से प्रसारित होते थे, लेकिन अब वे बम्बई के अतिरिक्त बड़ौदा, अहमदाबाद और विदेश में सुनने वालों के लिये 'एक्स्टर्नल सर्विसिज़' से भी प्रसारित होते हैं।

सामाजिक नाटक लिखने वालों में चन्द्रवदन महता, अम्बालाल त्रिवेदी, (प्रेमधर्म), सुरेश गांधी (घाटनू धामसान), और धनजय ठाकर (क्षयनो दर्दी) धन-सुखलाल मेहता (वा), के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। पौराणिक विषयों पर लिखने वालों में से के० एम० मुशी (लोपामुद्रा, ध्रुव स्वामिनी), उमाशकर जोशी (राम), बच्चूभाई शुक्ल (वरदान) और चन्द्रवदन महता (विश्वामित्री) के नाम लिये जा सकते हैं। मुशी जी की रचनाएँ यद्यपि रेडियो को लिये नहीं लिखी गई थी, फिर भी वे प्रसारण में अत्यन्त सफल सिद्ध हुई हैं। गुजरात के प्रमुख कवि अभिनेता और आलोचक भानुशकर व्यास ने भी रेडियो को अनेक उत्कृष्ट रचनाएँ दी हैं। वे भी मुख्यतः पौराणिक विषयों पर लिखते हैं। 'जानकी' उनकी एक विख्यात रचना है जो हाल ही में बम्बई-केन्द्र द्वारा आयोजित नाटक-समारोह में ब्रॉडकास्ट हुई थी। रमण-लाल वी० देसाई (बकुलादेवी) ऐतिहासिक विषयों पर लिखने वालों में प्रमुख हैं। ऐतिहासिक नाटक रमेश जोशी (चांद सुलताना, गर्व गौरव) ने भी लिखे हैं।

हास्य-प्रधान और मनोरजनक व्यंग लिखने वालों में सुप्रसिद्ध निर्देशक आदी मरजवान, धनजय ठाकर, प्रबोध जोशी (खीजी आरणे खुशामत) और फीरोज़ आतिया (लाल, पीलो नें बाडोली, पपीतिनी भेत) के नाम उल्लेखनीय हैं। आतिया पारसी उपभाषा (Dialect) की पुट देकर गुजराती सवादों को अत्यन्त मनोरजक बना देते हैं। फीरोज़ लिखने वालों में जयन्त पटेल श्रेष्ठ हैं। उनकी कालिदासकृत 'शाकुन्तल' की फीरोज़ी 'दुष्यन्त वीजो' बहुत लोकप्रिय हुई है।

पद्यरूपक लिखने वालों में भानुशकर व्यास, धनसुखलाल मेहता और इन्दुलाल गांधी (पखानू प्रयाण वसन्त सम्बन्धी गीतिनाट्य) के नाम विशेष रूप से लिये जा सकते हैं। नीनू मजुमदार (गगावतरण) और वेणीभाई पुरोहित (वासवदत्ता) ने भी सफल संगीत प्रधान रूपकों की रचना की है।

१८. मराठी—मराठी रगमच काफ़ी उन्नत माना जाता है। इस उन्नति का प्रभाव

तेलंग रेडियो-नाटककारों में तीन नाम अधिक प्रसिद्ध हैं—का० श्री० श्री, के० कुट्ट वराव और गोरा शास्त्री ।

श्रीरंगम अग्निवासरव ने प्रायः सभी प्रकार के नाटक और रूपक लिखे हैं, जो निचारे की परिगव्रता और भाषा की प्रगाढ़ता के लिए अद्वितीय माने जाते हैं । 'चिद्रूपकाडी आन्महृग' में एक चिद्रूपक का मार्मिक चरित्र-चित्रण हुआ है जो सबको हैसता है, किन्तु स्वयं उदासीन और दुःखी है । 'ऋतु चक्रम' गीति-नाट्य में श्री० श्री की काव्य-प्रतिभा उल्लिखित हुई है । 'जनता एकमप्रेम' एक रेडियो रिपोर्टाज है ।

के० कुट्ट वराव मुख्यतः मनोवैज्ञानिक नाटक लिखते हैं । उनमें मध्य और निम्न-मध्य वर्ग के जीवन की विषमताओं और तीव्र संवेदनशील व्यक्तित्वों की समस्याओं का चित्रण मिलता है । 'सौनीली माँ' (सावतीतल्ली) नाटक दिल्ली-केन्द्र के नाटक समारोह का अत्युत्तम नाटक माना गया था । 'गलीपदम', 'राम पापू कोठा', 'अहा जन्म', 'जीवितेच्छा' और 'अडापली' उनकी विख्यात रचनाएँ हैं । 'अहा जन्म' में तीन नरला के मानसिक विकास की कहानी प्रस्तुत की गई है । 'अडापली' में एक ऐसी नवविवाहिता स्त्री के चरित्र का मनोविश्लेषण है जो अपने पति पर पूर्ण अधिकार चाहती है और उसे किसी अन्य व्यक्ति के प्रति अपना कर्तव्य-पालन नहीं करने देती । मनोवैज्ञानिक नाटक वी० रगनाथराव (अनुनयम) ने भी लिखे हैं ।

सामाजिक नाटक के० कुट्टम्वराव और गोरा शास्त्री (जीविता नटना आमे-नन्दिन्दी) राजगोपाल (रेण्डोपल्ली) और एम० वी० एन० प्रसादराव (विन्वीडी) एक साथ का चरित्र-चित्रण ने लिखे हैं । राजगोपाल का भुकाव दुखान्त की ओर प्रवृत्त है ।

पौराणिक विषयों को नई व्याख्या देते हुए पी० गरुपति शास्त्री (जल सुन्दरी महाभारत की एक कथा), एन० पी० और कृष्णमाचार्य (चिस्तान्दनाम्बी) और जी० वी० कृष्णराव (सुलभा) ने अनेक सफल रचनाएँ रेडियो को दी हैं ।

ऐतिहासिक नाटक श्री० रामचन्द्रराव (कर्णधारी), एम० सोमशेखर शर्मा (रानी सारधा, प्रतिज्ञा), और विश्वनाथ सत्यनारायण (भुवन विजय भू) ने लिखे हैं ।

प्रतीक नाटक, जो मुख्यतः पद्य में होते हैं, या गीति-नाट्य के रूप में लिखे जाते हैं, ऐस० वी० भुजगराय शर्मा (हेमतम), एनिसेट्टी सुब्बाराव ('चरितार्थु'डू' और 'जीवन रस जीवित स्वप्नम') ऐस० कृष्णमूर्ति शास्त्री (समुद्रपल्ली) ने, और कवितामय अतिकल्पना रूपक के० विश्वनाथराव (आसरेत्वल), वी० काताराव (भूताला पुट्टिल्लू), ने लिखे हैं ।

हास्य-रूपक जी० रामशास्त्री (हास्यवल्लरी), जी० राधाकृष्णमूर्ति (टोकरा), और वी० ऐस० शास्त्री (रुग्गम) ने लिखे हैं और रंगारंग प्रोग्राम एम० वी० एन प्रसादराव, और सी० नर्गसिंह शास्त्री ने ।

२१. तमिल—मद्रास और त्रिचनापल्ली से प्रसारित होने वाले रेडियो-नाटकों में भी बहुत प्रकार और शैली-वैविध्य पाया जाता है। मद्रास बहुत पुराना प्रसारण-केन्द्र है और इस केन्द्र में रेडियो-नाटक का विकास बहुत अधिक हुआ है। यहाँ से चारो दक्षिणीय भाषाओं के कार्यक्रम प्रसारित होते रहे हैं।

सामाजिक नाटक लिखने वालों में ऐस० डी० सुन्दरम् (डाक्टर); वी० सुब्रम-णियन (कराएयुडी ब्याल), ऐस० अरुमुगम (कैराशी); वाई लक्ष्मीनारायणलाल (कोतुल कडितम), टी० आर० राजगोपालन (पेन उल्लम) और ऐस० भूमिनाथन (पकायुम पासितुम) के नाम उल्लेखनीय हैं। ऐस० आरुमुगम ने रोमांटिक नाटक (मानविलक्कू) भी लिखे हैं।

मनोवैज्ञानिक नाटक लिखने वालों में ए० ऐस० राघवन (कोपावेरी) श्रेष्ठ है।

ऐतिहासिक नाटक स्वामीनाथ आत्रेय (वीरविजयम); और एच० वैद्यानाथन (चित्रलेखा), और पौराणिक नाटक टी० श्रिनिवासाचार्य (अनहिनवेत्री) ने लिखे हैं।

कुछ हास्य-रूपकों की रचना आर० वीजीनाथन (उल्लास प्रयाणम) ने की है।

विचार-प्रधान संगीत रूपक जी० अप्पालिंगम (वालविनूरहस्यम्) ने लिखे हैं और समस्याप्रधान नाटक, ऐस० डी० सुन्दरम (नाले नल्ला नाल) ने।

२२. मलयालम—तेलगु रेडियो-नाटक की तरह मलयालम रेडियो-नाटक भी बहुत विकसित है। कुछ लेखकों ने केवल भारतीय इतिहास के स्वर्णिम काल से घटनाएँ लेकर नाटक रचे हैं और कुछ ने पाश्चात्य सभ्यता के महत्त्वपूर्ण तत्वों से प्रभावित होकर नाटकों की रचना की है।

ऐतिहासिक विषयों पर लिखने वाली में ऐन० के० कृष्ण वारियर (वीर रवि यर्मा चक्रवर्ती), डाक्टर ऐस० के० नायर (कुटुम्ब पारमवर्ध्म, वीरयु मृत्यु), ई० वी० कृष्ण पिल्लै (सीता लक्ष्मी), के० कुमारन अशान (करुण), के नाम उल्लेखनीय हैं। के० तायट ने भी ऐतिहासिक नाटक लिखे हैं किन्तु अधिकतर ग्रीक और रोमन घटनाओं और पात्रोंको लेकर। 'हैलिन' और 'त्याग सीमा' उनकी श्रेष्ठ रचनाएँ हैं। एम० वी० देवन ने इस्पानी लोककथाओं में से रोचक नाटकों का निर्माण किया है, उदाहरणार्थ 'नाडुतेडल', और सी० जी० थॉमस ने वाइवल से घटना-चयन किया है, उदाहरणार्थ, 'जूडास'।

सामाजिक नाटक लिखने वालों में टी० एन० गोपीनाथन नायर (दुर्वलम); के० ए० जव्वार (वैरुध्यङ्गल) और इ० गोविन्दन नायर (वुद्धियिल्ला मनुष्यन्मार) के नाम उल्लेखनीय हैं।

पी० एन० नायर ने ऐतिहासिक रोमान (पूजा पुष्पम्) लिखे हैं। गीतिनाट्य

और कवितामय सगीत-रूपक लिखने वालों में टी० सी० गोपीनाथ (सीतापहरण), टी० एन० गोपीनाथन् नायर (कस्तूरी), और उन्नी कृष्णन नायर (वैशाली) के नाम विशेष रूप से उल्लेख के योग्य हैं । पी० एन० नायर (कर्लिट कन्नुनीर) ने भी अनेक गीति-नाट्यों का निर्माण किया है किन्तु उनकी प्रमुख विशेषता यथार्थ-निष्ठता और सामाजिक मूल्यों का प्राधान्य है । पद्य में अतिकल्पना रूपक लिखने वालों में जी० शंकर कुरूप (धर्म) श्रेष्ठ है ।

रास्य लिखने वालों में पी० ए० वारियर (श्रोमंतेट्ट और सकल कलापी) और के० एम० जार्ज (कल्ला नाप्पयम्), का उल्लेख किया जा सकता है ।

द्वितीय खण्ड

सिद्धान्त

अध्याय पहला

श्रव्यकला और उसके मूलभूत आधार

२३. श्रुतिसंवेद—जिस संसार में हम वास करते हैं वह नाना प्रकार के आकर्षणों से भरा है। इन अद्भुत आकर्षणों का आभास हम अपनी इन्द्रियों द्वारा प्राप्त करते हैं। वास्तव में इन्द्रियाँ हमें वस्तु का ज्ञान नहीं, वस्तु विशेष के गुण का ज्ञान देती हैं।

हमारी चक्षुरिन्द्रिय हमें दूसरी इन्द्रियों, उदाहरणार्थ घ्राणेन्द्रिय और श्रोत्रेन्द्रिय से अधिक पूर्णरूपेण प्रतीति देती है। घ्राणेन्द्रिय के आधार पर एक अनुकरणात्मक कला की स्थापना सम्भव नहीं। यह ठीक है कि हमारी आँख हमें वस्तुओं के बाह्य स्वरूप से परिचित कराती है, लेकिन प्रायः दृष्टि मात्र से ही हमें वस्तुओं के गुण और रूप का ज्ञान भी हो सकता है, यद्यपि कभी-कभी वह ज्ञान पूर्ण और विश्वसनीय नहीं होता। वर्ण, आकार, रूप आदि की विशेषताओं द्वारा हम प्रत्येक प्रकार की गति का आभास पा सकते हैं। और क्योंकि, प्रत्येक घटना गति एवं परिवर्तन के रूप में विद्यमान होती है, इसलिए हम दृष्टि द्वारा प्रायः सब की सब बाह्य घटनाओं से परिचित हो सकते हैं। हमें वस्तु विशेष की स्थिति, अर्थात् उसकी दूरी या निकटता, उसकी दिशा आदि का बोध हो सकता है। इसलिए इसी चक्षुरिन्द्रिय परिमाण के आधार पर दृश्यात्मक कलाओं, चित्रकला, शिल्पकला, फिल्म, रंगमंच और वास्तुकला आदि का विकास हुआ है। इन सब कलाओं का उद्देश्य एक ही है—जीवन की कल्पनात्मक अनुकृति तथा अभिव्यक्ति, जिसके द्वारा उसे देखने वाले के हृदय में रसोद्दीपन हो सके। इन कलाओं के टेक्नीक भिन्न-भिन्न हैं, किन्तु ये दृश्य-कलाएँ अनुभूति और विचार की अभिव्यक्ति के लिए दृष्टिग्राह्य वस्तु, उदाहरणार्थ, वर्ण, गति, स्थिति और आकार का प्रयोग करती हैं, जिसका सवेद हमें Three-dimensional space अर्थात् तीन परिमाण वाले देश के रूप में होता है। दो कलाएँ ऐसी हैं जो दृष्टि का सर्वथा प्रयोग नहीं करती—संगीत और श्रव्य-कला (Aural art)।

इस परिच्छेद में हमें यह देखना है कि श्रव्यकला किन-किन मूलभूत आधारों पर निर्धारित है, उसके मूल्य और मान-दण्ड क्या हैं, और वह सृष्टि, जो इन आधारों

पर अवलम्बित है कितनी सम्पूर्ण और अर्थ-सम्पन्न है। केवल श्रुति की सहायता से जो अनुभूत होता है क्या उसमें हमें किसी प्रकार की कमी या अधूरेपन का अनुभव तो नहीं होता ?

२४. ध्वनि, देश और काल—अगर प्रकाश है तो समार की प्रत्येक वस्तु देखी जा सकती है। प्रकाश की अनुपस्थिति में देखना सम्भव नहीं। इस प्रकार प्रकाश दृश्य कला का प्राण है। किन्तु सुनने के लिए ऐसी किसी शक्ति की आवश्यकता नहीं है। वायु, जिसमें हल्की से हल्की मिह्रन उठने ही ध्वनि एक स्थान से दूसरे स्थान तक जा पहुँचती है, सदा उपस्थित रहती है। दिन हो या रात, प्रकाश हो या अन्धकार, कोई भी समय ऐसा नहीं जब हम न मन सकें। लेकिन इससे यह न समझ लेना चाहिए कि कान की मद्देनता अपने में सम्पूर्ण है। उसे किसी ऐसे अनिवार्य तत्त्व की आवश्यकता नहीं। उदाहरणार्थ, समुद्र और घड़ी सदा ध्वनियुक्त रहते हैं। इसलिए वह हमें दिखाई दें न दें, श्रवण द्वारा हमें उनकी उपस्थिति की प्रतीति हो जाती है। लेकिन मेज, कुर्सी या शीन्क पर भजे हुए फूल नि शब्द हैं। अकेली श्रव्यानुभूति द्वारा हमें उनका ऐन्द्रिय सवेद नहीं हो सकता।

दृश्य-कलाओं में स्थिर, अविचल और गतिहीन वस्तुएँ भी अपना स्थान रखती हैं और दृष्टि द्वारा हमें उनकी उपस्थिति, अनुपस्थिति और कलाकृति में उनके महत्त्व का आभास मिलता रहता है। लेकिन श्रव्य में गतिहीन का महत्त्व नहीं है क्योंकि नि शब्द दरनुओं का सवेद नहीं मिल सकता। मेज जब तक चूप-चाप कमरे के एक कोने में डुबकी पड़ी है, हमें उसकी उपस्थिति का ऐन्द्रिय आभास नहीं हो सकता और न ही पत्ता की दृष्टि से हमें उसकी अनुपस्थिति से कोई लाभालाभ हो सकता है। हाँ, अगर मेज को घसीटकर कमरे के एक कोने से दूसरे कोने तक ले जाया जाय तो वह नहसा सजीव होकर श्रव्य-चित्र में अपना एक विशेष स्थान प्राप्त कर लेगी। सारत व्य में हमें उन वस्तुओं का आभास होगा जो ध्वन्यात्मक हैं, गत्यात्मक हैं, क्योंकि श्रव्यकला मूल रूप से गत्यात्मक है।

अब प्रश्न यह उठता है कि अगर श्रव्य का क्षेत्र वास्तव में इतना सकुचित है तो श्रव्यकला का वस्तुवर्णन किस प्रकार सम्पूर्ण कहला सकता है। निश्चय ही, जो ससार श्रव्य कलाकार अपने शिल्प और कौशल द्वारा निर्मित करता है, अपूर्ण, और अधूरे चित्र की तरह नीरस होगा। लेकिन ऐसा नहीं है। हाँ, इस ससार के विविध आकर्षणों को अपनी कलाकृति में स्थान देने के लिये उसे एक ऐसे माध्यम का आविष्कार करना पड़ता है जिसके द्वारा वह अधिक से अधिक अनुभवों को अपनी अभिव्यक्ति की परिधि में ला सके। कदाचित् उसे एक नयी अनुकरणात्मक शैली का विधान करना पड़ा है, अपने भाव-सत्य की सृजनात्मक अभिव्यक्ति के लिए एक नई रचना-लिपि

और एक नये कृतितन्त्र का आविष्कार करना पड़ा है। सौभाग्य से हमारे ससार में ध्वनि द्वारा सवेदन देने वाले इतने साधन मौजूद हैं कि किसी विशेष अगुविधा के बिना वह इसी ससार में स्थित एक ध्वनि ससार की रचना कर सकता है, यद्यपि वह हमारे साधारण ससार की अपेक्षा सीमित होता है।

श्रव्यकला मूलतः गत्यात्मक है। इसलिये दृश्य की अपेक्षा हम श्रव्य में अधिक घटनाओं का चित्रण कर सकते हैं। और इसीलिये रेडियो-नाट्य में रगनाट्य की अपेक्षा अधिक वैविध्य सम्भव है। इस स्थापना से एक और बात निकलती है, जिसका रेडियो-नाट्य के मूलभूत सिद्धान्तों से गहरा सम्बन्ध है। दृश्य-कलाओं की अपेक्षा श्रव्यकला में नाटकीय घटनाओं को अधिक पूर्णता से व्यक्त किया जा सकता है, क्योंकि श्रव्यकला में दृश्यकला की अपेक्षा गति की जानकारी देने वाली प्रतीतियाँ अधिक होती हैं।

श्रव्यकला अपने मूलभूत आधार ध्वनि की तरह केवल काल में ही सम्भव है, यद्यपि उस क्षेत्र में देश की परिकल्पना भी की जा सकती है। दृष्टि के लिये प्रत्येक क्षण का अस्तित्व स्थान के बोध से सम्बद्ध है। हमारी आँखें प्रत्येक दृश्य को परिमाणों में अनुभव करती हैं। इसलिये दृश्यकला के क्षेत्र में चित्रकला और मूर्तिकला ऐसी कलाएँ हैं जिनमें कालान्तर नहीं होता। इनके साथ ऐसी कलाएँ भी हैं जो देश पर आधारभूत होते हुए भी काल से सम्बद्ध हैं। काल-निरपेक्ष दृश्य-कलाओं (Timeless visual arts) की तरह काल-निरपेक्ष श्रव्यकला की कल्पना असम्भव है। क्योंकि अगर श्रव्य-चित्रण में से काल के तत्त्व को हटा दिया जाय, तो हम किसी भी सार्थक अभिव्यञ्जना की कल्पना नहीं कर सकते। माराशतः, "Extension in time is a characteristic of the audible, and therefore, all aural arts." संगीत, रेडियो, रगमच, फिल्म आदि में काल गुण आवश्यक है।

२५. ध्वनि-वैशिष्ट्य का आधार—श्रव्य का आधार है ध्वनि, और ध्वनि की सार्थकता निर्भर है ध्वनि में निहित व्यञ्जना पर। इस व्यञ्जना का मूल क्या है? इस प्रश्न का उत्तर है, ध्वनि-वैशिष्ट्य !

हमारे कान जिन ध्वनियों और शब्दों का प्रभाव ग्रहण करते हैं उनका क्षेत्र बहुत विस्तृत है। रेडियो-वैज्ञानिकों का कहना है कि यह पन्द्रह से लेकर चालीस हजार नाद-कंपन (वाइब्रेशन) प्रति सेकंड से उत्पन्न होती है, यद्यपि एक साधारण माईक्रोफोन पन्द्रह से बीस हजार कंपन प्रति सेकंड की तरफों तक का रेंज ही Reproduce कर पाता है। इस विस्तृत कंपन क्षेत्र (Frequency range) में नाना प्रकार की ध्वनियाँ हैं और प्रत्येक की अपनी-अपनी विशेषता है, स्वभाव है। प्रत्येक ध्वनि में दो प्रकार के अंश (फ्रीक्वेंसीज) होते हैं। हाई फ्रीक्वेंसीज और लो फ्रीक्वेंसीज। दोनों का उचित सामंजस्य या आदर्श सन्तुलन हमें

बहुत कम ध्वनियों में मिलता है। प्रायः ध्वनि विशेष में एक या दूसरे तत्त्व का आधिक्य रहता है। स्वर तीव्र है या क्षीण, कर्कश है या मधुर, कर्णप्रिय है या कर्णकटु, स्पष्ट है या अस्पष्ट, व्यजनायुक्त है या व्यजना-रहित, यह इन्हीं तरंग-तत्त्वों के सन्तुलन, सगति एवं विमगति पर निर्भर है। ध्वनि की सार्थक प्रतीति का रहस्य भी इन्हीं नाद-रूपनों (Frequencies) में निहित है। इसी के सहारे हम पहचान सकते हैं कि स्वर नारी का है या पुरुष का, युवक का है या वृद्ध का। यहाँ तक कि प्रायः चरित्र की प्रकृति और उसका स्वभाव ध्वनि में झलकता है। पहाड़ी कौए की काँएँ काँएँ और चील का तीव्र स्वर, दोनों ध्वनियों में कितना अन्तर है। कारण, एक में लो फ्रीक्वेन्सीज का आधिक्य है तो दूसरे में हाई फ्रीक्वेन्सीज का, इसलिये एक शब्द-मन्द्र (Bassy) है और दूसरा तार (Sharp)। दोनों ध्वनियाँ अपने स्वर-वैशिष्ट्य के कारण भिन्न हैं। वास्तव में यही आधार है जिससे हम निरर्थक और अरूपात्मक नाद को अर्थ और रूप देते हैं।

ध्वनि के स्वर-वैशिष्ट्य की पहचान तीन गुणों से होती है।

१. Variation of Pitch—स्वर-श्रेणी।

२. Duration of Individual Sound—प्रत्येक स्वर की अवधि।

३. Intensity and Amplitude of Sound—स्वर-भार और स्वर-विस्तार।

इन तीन गुणों के मिले-जुले प्रभाव से हम ध्वनि विशेष के स्वभाव से परिचित होते हैं और उनका अनुभव करते हैं। जैसे चित्रकार अनेक रंगों-उपरंगों के समावेश में अर्थ की रचना करता है, संगीतकार स्वरों के तारतम्य से, वैसे ही श्रव्यकलाकार ध्वनियों के मौलिक सकलन और समन्वय से अपने अंतर में निर्मित चित्र को ध्वनि सामजस्य द्वारा साकार करता है। विशेषतायुक्त ध्वनियों का उचित, अधुपूर्ण और कलात्मक सविधान ही श्रव्य-कला का मूलभूत आधार है।

२६. ध्वनि-चित्र और कल्पना—रचना में पहले रचयिता के मन में अरूपात्मक भावों का एक ज्वारभाटा-सा उठता है। फिर वह धीरे-धीरे रूपात्मक आकार लेकर प्रकट होते हैं। विच्छृंखलता तथा अव्यवस्थिता के स्थान पर अन्विति आ जाती है, और अस्पष्टता के स्थान पर स्पष्टता। इस सृजनात्मक प्रक्रिया को हम कला कहते हैं। और इस प्रक्रिया से निर्मित वस्तु को कलाकृति। कलाकृति एक साग वस्तु है क्योंकि उसमें अनेक प्रभावों का सम्मिश्रण होता है। लेकिन हमारा मन कलाकृति को एक सम्पूर्ण ऐक्य के रूप में अनुभव करता है। हमें प्रक्रिया से कोई दिलचस्पी नहीं होती। दिलचस्पी होती है प्रक्रिया के परिणाम से। उससे प्रभावित होने के लिये, उसके मौन्दर्य में आनन्दित होने के लिये, उस अग्रभूत वस्तु के विभिन्न निमायक अंगों

के विश्लेषण की आवश्यकता समालोचक को भले ही पड़ती हो, पाठक, दर्शक या श्रोता को नहीं पड़ती। श्रव्यकार भी अनेक ध्वनियों का सकलन करता है और इस प्रकार अरूपात्मक और निराकार अनुभूतिवेग को साकार और सार्थक रूप देकर प्रस्तुत करता है। हमारी श्रवणेंद्रिय हमें उस सकलन के सत्य का बोध कराती है। हम सुनते हैं स्त्री-पुरुषों का मिला-जुला शोर, लहरो के तट से टकराने और लौट जानेकी ध्वनि, दूर समुद्री पक्षियों का शब्द, और शायद कभी-कभी एकआध जहाज की कूक। इन ध्वनियों का अलग-अलग अर्थ है। लेकिन इन सबके संयोजन से जो अर्थ हमें मिलता है वह भिन्न है। इस शब्द-चित्र का अर्थ है वन्दरगाह। एक ध्वनि-चित्र में समन्वित ध्वनियाँ हमारे मन पर अलग-अलग प्रभाव छोड़ जाती हैं, लेकिन जब हमारी कल्पना उन सब ध्वनियों का सकलन और सामंजस्य उपस्थित करती है, तब हमें समूचे चित्र का ही अनुभव होता है। उदाहरणार्थ, प्लेटफार्म पर लोगो की चहल-पहल का शब्द, फिर रेल की सीटी का दूर से निकट आता शब्द, और कुछ समय बाद हमारी नायिका का पुकारना, 'कुली' 'कुली' और कुली का दूर से उत्तर देना, 'आया बीबी जी'। इन सब ध्वनियों के सम्मिलित प्रभाव से हम रेलवे स्टेशन का आभास पाते हैं। कहने की आवश्यकता नहीं होती। सुनने वाले की कल्पना विभिन्न ध्वनियों के सवेद को संयोजित कर, अर्थ निकाल लेती है। रेडियो-नाट्य का आधार यही ध्वनि समन्वय है।

२७. शब्द के दो तत्त्व-ध्वनि और अर्थ—श्रव्य ससार में विशुद्ध ध्वनि के अतिरिक्त शब्द का अस्तित्व भी महत्त्वपूर्ण है। विशुद्ध ध्वनि की चर्चा के बाद अब हम शब्दों और भाषा पर विचार करेंगे। हम देखेंगे कि रेडियो में विशेषकर रेडियो-नाट्य में शब्दों का क्या स्थान है, और जीवन के वस्तुसत्य की अभिव्यक्ति के लिए उनका महत्त्व क्या है।

भाषा का आविष्कार मनुष्य का सबसे अधिक मौलिक और महत्त्वपूर्ण कार्य है जिसने उसके जीवन में एक सर्वांगण क्रान्ति उत्पन्न कर दी और इन्सान गुफाओं में रहने वाला पशु मानव न रहकर सामाजिक मानव बना। इसी से महान् सभ्यताओं और व्यापक संस्कृतियों का प्रस्फुटन और विकास हुआ। भाषा ही एक साधन है जिसके द्वारा हम अपने हृदय में उमड़ने वाले भावों और क्षण-क्षण मस्तिष्क में तरंगित होने वाले विचारों को अपने सहचरों तक पहुँचाते हैं, और उनकी भावनाओं और विचारों से परिचित होते हैं। मानव सभ्यता के उस प्रभात-काल में जब इन्सान लिखना या पढ़ना नहीं जानता था तो वह सरल ध्वनि-प्रतीकों द्वारा ही अपने विचारों और भावोद्गारों को व्यक्त किया करता था। भय और विस्मय, हर्ष और उल्लास आदि भाव, ध्वनि-प्रतिक्रियाओं द्वारा व्यक्त होते थे। फिर धीरे-धीरे इन भावों को ध्वनि-संकेतों की वजाय सरल चित्रों द्वारा व्यक्त किया जाने लगा। वे चित्र हमें

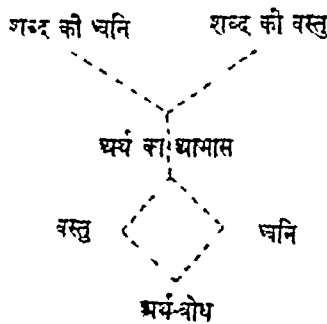
पुरानी गुफाओं की भित्तियों पर, शिलाओं पर, सुराहियों और प्यालों पर, आखेट के शस्त्रों पर अब भी मिलते हैं। इन चित्रों के अध्ययन से एक महत्त्वपूर्ण सत्य का उद्घाटन होता है। सर्वप्रथम, मनुष्य ने अति सरल प्रतीक और प्रतिमाएँ प्रयुक्त की। ये प्रतिमाएँ और प्रतीक, दृश्य (Visual) हो यथा श्रव्य (Aural), इन्हीं के द्वारा इन्सान अपने आवेगों, शुद्ध और निर्विकार अनुभूतियों और वृत्ति-प्रतिक्रियाओं को साकार करता था। अपनी सरलता के कारण ही ये चित्र हृदयग्राह्य हैं। इनकी सीधी अपील है। पर ज्यो-ज्यो मानव-जीवन विकसित हुआ, उसमें अनेक प्रकार की उलझने पैदा हुईं, तो मानव के प्रतीक भी गम्भीर, जटिल और रहस्यपूर्ण होते चले गये। सीधे प्रतीकों के स्थान पर परोक्ष और जटिल प्रतीक आने लगे, यहाँ तक कि आज हम उस अवस्था को पहुँच चुके हैं जब कवि की कविता केवल कवि ही समझ सकता है या शायद लिखने के कुछ समय पश्चात् उसे भी उसमें से अर्थ निकालने के लिये काफी उधेड़-बुन करनी पड़ती है। यह कहकर हमारा उद्देश्य प्रतीकवादी कविता की खिल्ली उड़ाना नहीं, बल्कि एक ऐतिहासिक सत्य का सामना करना है। इसी क्रमिक विकास के साथ-साथ हमारी अनुकरणात्मक शैली में भी परिवर्तन आता चला गया है। जैसे शब्द के स्वरूप और अर्थ में भिन्नता आती गई है, वैसे भाषा में ध्वनि, अभिव्यजना-सम्पन्न ध्वनि, का महत्त्व क्रमशः क्षीण होता चला गया है। श्रव्यकला का आविष्कार और विकास, विशुद्ध ध्वनि और भाषा की अनेकानेक कलात्मक सभावनाओं की जोड़ की शोर एक महत्त्वपूर्ण कदम है।

यह स्वीकार करने में हमें कोई आपत्ति नहीं होगी कि Representational कला में विशुद्ध ध्वनिमात्र, शब्द से कहीं अधिक असर करने वाली और हृदय-स्पर्शी है। वास्तव में ध्वनि ही शब्द का मूल तत्त्व है। रेडियो-नाट्य में शब्द का अनुबोध हमें मुख्यतः ध्वनि के रूप में होता है। रंगशाला में भी दर्शक और श्रोता सर्वप्रथम ध्वनि का अनुभव करता है। शब्द के अर्थ में, उसका स्वभाव बदलते ही, कितना अन्तर आ जाता है, यह नाट्यशास्त्र का विद्यार्थी भली प्रकार जानता है। ध्वनि-विशेषताओं के अन्तर से वाक्य का अर्थ विलकुल दूसरा हो जाता है। ध्वनि की अभिव्यजनात्मक विशेषताएँ उदाहरणतः श्रेणी (Pitch), अन्तर (Interval), लय (Rhythm), तथा द्रुति (Tempo) हमारे मन पर अधिक सीधा प्रभाव डालती हैं। और इन गुणों (Properties) का शब्द के Objective meaning अर्थात्, वस्तुनिष्ठ आशय में कोई सम्बन्ध नहीं है। आर्नहार्डम के शब्दों में ये गुण प्रत्येक प्रकार की श्रव्यकला के लिये, चाहे वह संगीत हो या ध्वनि एवम् सभाषण, मूलभूत और महत्त्वपूर्ण व्यजनात्मक मूल-साधन (Creative means) हैं।

रोने की ध्वनि, 'रोना' शब्द से कहीं अधिक प्रभावोत्पादक और दुःख के भाव

को अधिक पूर्णता और तीव्रता से व्यक्त करती है। और इसी रोने की ध्वनि से, स्वर, लय, विस्तार और तीव्रता के परिवर्तनानुसार कई प्रकार के हृदयस्पर्शी प्रभावों की रचना और कई प्रकार की भावनाओं का संचार सम्भव है। इसके अतिरिक्त, ध्वनि की लय और गति को लक्षणात्मक रूप से भी प्रयोग किया जा सकता है। उदाहरणार्थ, क्रमशः स्वर-प्रकर्ष की ओर उभरती हुई ध्वनि से बढ़ती हुई शक्ति और उदय होते साहस का संकेत होता है। धीरे-धीरे क्षीण होता स्वर, जिसकी तीव्रता (Intensity and Pitch) धीरे-धीरे कम पड़ती जाए, क्षीण होती शक्ति का बोधक है। अतः विशुद्ध ध्वनि, भावाभिव्यक्ति का एक अत्यन्त शक्तिशाली साधन है, और सुसूचितपूर्ण ध्वनि-संविधान द्वारा अनेक प्रयोगों की सम्भावनाएँ श्रव्य-कलाकार के पास हैं। रेडियो-नाट्य की मूल शक्ति (Elemental force) ध्वनि में निहित है न कि शब्द-मात्र में। और क्योंकि ध्वनि, दूसरे बोधप्रेरक साधनों से अधिक सीधा और तीव्र प्रभाव रखती है, इसलिए श्रव्यकला को अपनी शैली का आधार इसी मूलभूत सिद्धान्त को बनाना होगा।

यहाँ एक बात पर विचार करना आवश्यक है, शब्द में ध्वनि और अर्थ संस्थित नहीं, बल्कि संश्लिष्ट है, एक दूसरे में ऐसे और इतने समाविष्ट, कि एक को दूसरे से अलग नहीं किया जा सकता। दोनों का प्रत्यय हमें एक ऐन्द्रिय अन्विति के रूप में होता है। शब्द के अर्थतत्त्व और ध्वनितत्त्व का पार्यक्य तो एक बहुत ही ऊँचे मानसिक स्तर (Advanced stage in psychical reaction), पर जाकर होता है। मूल रूप में ये दोनों वस्तुएँ ध्वनि रूप में ही हमारी चेतना को उत्तेजित करती हैं।



संवेदन के क्षेत्र में ध्वनि और शब्द की वस्तु एकांगी अनुभव के रूप में अनुभूत होते हैं। वस्तु की ध्वनि का पार्यक्य विवेचन और विमर्षण के परिणामस्वरूप होता है। इस अवस्था में ही हम शब्द के अर्थबोध को पाते हैं। सारतः वस्तु और ध्वनि का ऐन्द्रिय ऐक्य (Sensuous unity), श्रव्यकला का मूल आधार है।

इसी पर हम श्रव्य-कला के विविध साधनों—उपकरणों—का विकास करते हैं। जैसे आर्नहार्डिम कहता है

“The pure sound in the word is the mother earth from which the spoken word of art must break loose, even when it disappears into the far heights of word-meaning The words in a radio play should shimmer in all their tone-colours, for the way to the meaning of words lies through the ear”

ध्वनि द्वारा व्युत्पन्न प्रतिक्रियाएँ कितनी यथार्थ और महत्त्वपूर्ण हैं यह हमें एक साधारण उदाहरण से पता चल जायगा। अगर किसी बोलने वाले की बात में व्यञ्जना (Expressiveness) का अभाव है, तो श्रोता अपने क्षोभ का परिचय एक सीधे-सादे ढंग से दे देता है। वह लपककर रेडियो बन्द कर देता है। इसका कारण क्या है? सबसे सरल उत्तर तो यह होगा कि वक्ता श्रोता की सहानुभूति प्राप्त नहीं कर सका। उसे आकर्षित नहीं कर सका। लेकिन अगर इस सरल Reflexaction की खोज की जाय तो हम इस नतीजे पर पहुँचेंगे कि इस स्थिति में वक्ता ने Vocal Line की उपेक्षा की है। यानी जो सौन्दर्य और प्रभाव वाक्यों के स्वर और लय के घटाने-बढ़ाने से पैदा हो सकता था, उसकी ओर उसने यथेष्ट ध्यान नहीं दिया, उसने सही स्थलो पर तो बल नहीं दिया, किन्तु अनुचित स्थलो पर बल दिया है, इसलिये वक्तृत्व का वास्तविक और पूर्ण अर्थ श्रोता तक नहीं पहुँच सका। इसी प्रकार Vocal Line के विकृत हो जाने से प्रायः शब्दों का अर्थ विकृत हो जाता है। और इसका परिणाम हास्यास्पद और अरोचक होता है। जैसा कि अक्सर पुराने ढंग के रगमच और रामलीला-स्वांग आदि में देखने में आता है। ऐसे वक्ताओं के लिये अत्यन्त गम्भीर विचारों को भी रोचक और आकर्षक बनाना सम्भव नहीं होता, क्योंकि बात हँसी में उड़ जाती है। प्रभावशाली व्यक्तित्व में प्रभावशाली वार्ता का कितना महत्त्व है यह लोकप्रिय नेताओं के मोहक प्रभाव से स्पष्ट है। अगर वक्ता के उस भाषण को पढा जाय जिस पर श्रोताओं ने बीसियों वार तालियाँ बजाई, और घंटों भूमते रहे, तो हमें उसमें कोई विशेष गुण नहीं मिलेंगे। फिर क्या था जिसने हजारों विवेकशील श्रोताओं की आलोचना-शक्ति को मन्द बल्कि कुण्ठित कर दिया? इसमें सन्देह नहीं कि इस 'मूच्छना' (Hypnosis) या मोहनी में व्यक्तित्व और सामूहिक प्रतिक्रिया के तत्त्व सबल हैं, लेकिन वार्ता की शक्ति का महत्त्व भी कम नहीं है। प्रत्येक विचार के लिये उसके सम-समान (Corresponding) और उपयुक्त स्वर-मान (Tone scale) होता है। प्रमाण-गान और प्रणय-गति दो विभिन्न साहित्य-कृतियाँ हैं, दोनों का

अपना-अपना स्वभाव है। और जब उन्हें उनके अनुरूप और अनुकूल अभिव्यक्ति प्राप्त होगी तभी उनका वस्तुसत्य सच्चाई से व्यक्त होगा। अगर साधन अक्षम है तो परिणाम होगी असफलता। स्वर के हल्के से विकार से संवाद का स्वभाव तो बदल ही जाता है, कभी-कभी उसके अर्थ का भी लोप हो जाता है। अतिरजित (मंलोर्ड्रैमेटिक) अभिनय गम्भीर से गम्भीर विषय को हलका और हास्यास्पद बना सकता है, क्योंकि उस अभिनय में सभाषण का स्वर विकृत तथा अप्राकृतिक (False note) हो जाता है। जितना अधिक वक्ता अपनी वाणी और अपने स्वर को उपयुक्त स्वर (Vocal line) से ऊपर उभारता चला जाता है, उसका सभाषण उसी अनुपात से प्रभाव-रहित और अप्राकृतिक होता चला जाता है। दूसरी ओर ऐसा भी होता है कि बोलने वाला ऐसे स्वर में बोलता है कि वाक्यों का सीधा अर्थ भी श्रोता तक नहीं पहुँचता, भावना का तो कहना ही क्या। वाक्य उत्तेजना चाहते हैं, किन्तु अभिनेता उन्हें इतनी शिथिल वाणी में उपस्थित करता है कि श्रोता की उपेक्षा धीरे-धीरे ऊब और उक्ताहट में परिणत होने लगती है। श्रव्य अभिनेता के लिये Vocal modulation अर्थात् स्वर के उतार-चढ़ाव की क्षमता का विकास उतना अनिवार्य है, जितना कि एक चित्रकार के लिये रंगों की सगति (Colour harmony) का विकास। क्योंकि इसी गुण द्वारा ही रेडियो-अभिनेता वाक्यों को भाव और अर्थ से अनुप्राणित कर सकता है। बल्कि यहाँ तक भी कहा जा सकता है कि सफल श्रव्य-लेखक के लिये सही स्वर (Correct tone) का ज्ञान उतना ही अपेक्षित है जितना कि अभिनेता के लिए, क्योंकि "Audience is gripped not by what is said, but by the effective tone in which it is said" (Arnheim) (क्या कहा जा रहा है श्रोता उससे इतने प्रभावित नहीं होते जितना कि कहने के प्रभावशाली ढंग से।)

२८. ध्वनि और संगीत—सुप्रसिद्ध जर्मन साहित्यकार 'नोवालिस' ने एक बार कहा था, कि "पहले पहल हमारी भाषा बहुत अधिक संगीतमय थी लेकिन धीरे-धीरे वह गद्यमयी (Prosaic) बनती गई है, जैसे वह अपना उचित स्वर भूल बैठी हो। अब वह एक शोर मात्र बनकर रह गई है। उसे फिर से संगीत बनना होगा।" नोवालिस, उस पार्थक्य की ओर संकेत कर रहा था जो सभ्यता के विकास के साथ-साथ कला की ओर साधारण दैनिक जीवन की भाषा में आ गया है। आजकल हमें संगीत के रूप में तो ध्वनि-सौन्दर्य का अनुभव होता रहता है, लेकिन भाषा के रूप में ध्वनि की प्राकृतिक संगीतात्मकता का अनुभव करने के हमें बहुत कम अवसर मिलते हैं यद्यपि कुछ भाषाएँ अब भी ऐसी हैं जिनमें इन प्राकृतिक संगीतमयता को नष्ट नहीं होने दिया गया। रगमंच पर बोली जाने वाली भाषा को यथार्थवाद के नाम पर इसी

प्रकार संगीतमयता से रचित कर दिया गया है। श्रव्य-कलाकार जिसका एक मुख्य उद्देश्य, ध्वनि की व्यञ्जना और रजकता की सभावनाओं का विकास है, इस पार्थक्य को अच्छा नहीं समझता। वह इस सत्य को लेकर चलता है कि प्रत्येक ध्वनि में व्यञ्जना की पद्भूत शक्ति है। पद्यके शब्द, अर्थ और भावना से परिपूर्ण है। यदि आवश्यकता है, तो भाषा के साधनों के कलात्मक और सुरुचिपूर्ण प्रयोग की। जैसा कि ग्रानहार्डिम् कहता है —

“The rediscovery of the musical note in sound and speech, the wedding of music, sound and speech, into a single material, is one of the greatest artistic tasks of the wireless”

ध्वनि और सभापण में संगीत तत्त्व का पुनराविष्करण, संगीत, ध्वनि और सभापण का एक तत्त्व में सश्लेष, वेतार का सबसे बड़ा कलात्मक कर्तव्य है।

संगीत और श्रव्यकला एकात्म है, उनमें प्रायः एक ही अभिव्यञ्जना के साधन प्रयुक्त होते हैं। दोनों में ध्वनि को कलाकार की भावाभिव्यक्ति का साधन और श्रोताओं में रगोत्पत्ति का साधन माना जाता है। दोनों का प्रभाव उनकी सरलता और जाति (Intensity) पर निर्भर है। और दोनों की अनुभूति विशुद्ध कल्पनात्मक अनुभव के रूप में होती है। इसलिये उचित ही है कि ध्वनि, संगीत, और उनका विभिन्न तत्त्वों, लय, स्वर और भावरजकता के तालमेल से एक नये कलामाध्यम और नया रचना-शैली का आविष्कार किया जाये। जैसे चित्रकला में रगो के नये-नये सम्बन्ध और समावेश खोजे जा रहे हैं, उसी प्रकार ध्वनि के क्षेत्र में भी बहुत से प्रयोगों के लिये अवकाश है। पश्चात्य संगीतकारों की वाद्यरचनाओं (Symphonies) में इस सत्य को प्रत्यक्ष रूप में प्रस्तुत किया गया है कि स्वर और लय के तारतम्य द्वारा अनेकानेक अर्थच्छटाएँ (Shades of meaning) अभिव्यक्त की जा सकती हैं। वास्तव में आवश्यकता इस बात की है कि हम प्राकृतिक ध्वनियों की मूलभूत संगीतात्मकता को अनुभव करें। “हम एक बार फिर अपने आपको उस आदिम युग में अनुभव करें जहाँ शब्द निरा स्वर था, स्वर निरा शब्द।”

२६. ध्वनि-नाट्य - श्रव्यकला की परिभाषावली बहुत ही सीमित है। पर संगीत और ध्वनिकला में आत्मीयता होने के कारण हम संगीत सम्बन्धी पारिभाषिक शब्दों का उपयोग कर सकते हैं। उदाहरणार्थ द्रुति (Tempo), तीव्रता (Intensity), गति (Dynamics), स्वर-सामजस्य (Harmony) और स्वर-विरोध (Counter point) ध्वनिकला के लिये भी उपयुक्त और महत्त्वपूर्ण पारिभाषिक शब्द (Expressions) हैं। हाँ ध्वनिकला के क्षेत्र में इनका गणित की तरह से नियमन नहीं किया जा सकता। ऐसा होना भी नहीं चाहिये क्योंकि ध्वनियाँ और

शब्द प्रकृतिजन्य वस्तुएँ होने के कारण सगीत-स्वरो (Notes) की तरह रासायनिक तथा विशुद्ध कला-निर्मितियाँ (Chemically pure art products) नहीं हो सकती। फिर भी ध्वनि-कलाकार सगीत की सम्पन्न परिभाषावली द्वारा अनेक प्रकार के ध्वनि-वैशिष्ट्य को व्यक्त कर सकता है।

प्रत्येक ध्वनि की विशेषता उसके स्रोत के आकार-प्रकार और प्रकृति की विशेषता पर निर्भर है। सगीत की परिभाषा में हम इसे वाद्ययंत्रों का स्वर-गुण (Vocal character) कहते हैं। सगीत-रचना में प्रत्येक वाद्ययंत्र का महत्त्व उसके ध्वनि-वैशिष्ट्य पर निर्भर होता है। और वाद्ययंत्रों के स्वभाव की चर्चा करते समय हम प्रायः उनका सम्बन्ध मानुषिक विशेषताओं से स्थापित करते हैं। उसी प्रकार क्या हम एक नाटक में प्रत्येक पात्र की कल्पना एक सगीत-प्रतिमा के रूप में नहीं कर सकते? आर्नहार्डम का मत है कि ऐसा न केवल सम्भव है, बल्कि वाञ्छनीय भी। इस प्रकार हम एक Symphony लिखने वाले सगीतकार की तरह प्रारम्भ में ही निर्धारित कर सकते हैं कि अमुक पात्र, अपनी ध्वनि विशेषता सहित नाटक में किस प्रभाव की उत्पत्ति करेगा, और उसका समूचे नाटक के विधान में क्या महत्त्व होगा। ऐसे ध्वनि-नाटक में अनेक प्रभावों का समन्वय और समावेश होने पर भी प्रत्येक प्रभाव का व्यक्तिगत महत्त्व कायम रहेगा। और क्योंकि रेडियो में चाक्षुष (Visual) का तत्त्व निकाल लिया जाता है इसलिये यह वाञ्छनीय है कि ध्वनि-नाट्य में प्रत्येक चरित्र की कल्पना उसके ध्वनि-वैशिष्ट्य को सामने रखकर की जाय। उसी तरह, क्योंकि रेडियो-नाट्य में चरित्रों का प्रकटीकरण स्वर द्वारा होता है, यह आवश्यक है कि नाटक का निर्माण करते हुए पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं को ध्वनिप्रतीकों द्वारा प्रकाशित किया जाय।

शायद इस शैली के विरुद्ध यह कहा जा सकता है कि इस प्रकार नाटककार का रचना-क्षेत्र सीमित हो जायगा, और इस शैली द्वारा निर्मित चरित्र भी प्रायः स्थूल (Crude) होंगे, क्योंकि हर प्रतिनायक अहकारी और मिठवाला नहीं होता, हर नायिका मधुरकण्ठ नहीं होती, और हर पिता मोटी खरजीली आवाज वाला (Husky) और माता तीखे स्वर (Sharp) वाली नहीं होती। यह आपत्ति ऊपर से बहुत तर्कसंगत लगती है। लेकिन वास्तव में इसमें बहुत तथ्य नहीं है क्योंकि अगर हम कान खोलकर चलें तो हमें अनुभव होगा कि साधारण स्वर (Normal voice) शायद हज़ारों में से एक का भी नहीं होता। साधारण से साधारण वाणी में भी कोई अपनी व्यक्तिगत विशेषता है, स्वर की, स्वभाव की, उच्चारण की, लहजे की। और यह विशेषताएँ चरित्र विशेष के Accident नहीं हैं बल्कि चरित्र के वास्तविक मूल्य के प्रतीक हैं। इन ध्वनिप्रतिमाओं में चरित्र प्रतिबिम्बित होता है। इसलिये एक कुशल

कलाकार के लिए केवल ध्वनि के आघार पर चारित्रिक विशेषता की अनेक छटाएँ (Shades) व्यक्त करना असम्भव नहीं। उसका पहला काम है उस विशेषता, उस विभिन्नता का परीक्षण जिसके कारण एक चरित्र दूसरे से पृथक् है। उसे देखना होता है कि यह विशेषता वास्तविक है और चरित्र की मूल प्रकृति से जनित। उसे सोचना होगा कि एक ध्वनि-प्रतिभा के रूप में, वह श्रोता के मन में उसी प्रकार की अनुभूति का उद्दीपन करेगी या नहीं जो इस चरित्र को देखकर स्वयं कलाकार के मन में आविर्भूत हुई थी। फिर यह बीज उसकी कल्पना में पनपकर एक सुन्दर और आकर्षक चरित्र के रूप में विकसित होगा। ऐसा चरित्र न केवल जीवन के अधिक सन्निकट होगा बल्कि ध्वनि-नाटक की सफलता का प्राण भी।

जो कुछ ध्वनि-चरित्र की रचना के विषय में कहा गया है, वह उससे कहीं अधिक चरित्र-अभिनय के विषय में सगत है। वस्तुतः ध्वनि-चरित्र उस समय सजीव होता है जब अभिनेता उसकी आत्मा में बसकर, वाणी-विन्यास और स्वर-छटाओं द्वारा उसके सत्य को मूर्त रूप में प्रकट करता है। शायद रेडियो-नाट्यकार के लिये यह जानना लाभप्रद होगा कि चरित्रों के निर्माण के लिये रेडियो निर्देशक किस युक्ति का प्रयोग करता है। नाटक का अध्ययन कर लेने के पश्चात् वह प्रत्येक चरित्र की कल्पना एक चारित्रिक मूलस्वर (Characteristic basic tone) के रूप में करता है। यह देखने के अतिरिक्त कि प्रत्येक स्वर अपने चरित्र की विशेषताओं को प्रति-ध्वनित करता है, उसे इस बात का ध्यान रखना पड़ता है कि श्रोता एक पात्र को दूसरे से उलझाने न पाये। अगर निर्देशक ऐसा करने में सफल हो जाय, तो नाटक के अर्थ का प्रकटीकरण केवल नाटक के शब्दों द्वारा न होगा, बल्कि उसमें प्रयुक्त ध्वनि-मूल्यों द्वारा भी। अगर वह ऐसा करने में असफल रहता है तो श्रोता की शक्ति अस्पष्ट और उद्भ्रान्तिजनक पात्रों को पहचानने में ही क्षीण हो जायगा। और ऐसे पात्र नाटक के वास्तव को प्रकाशित करने के बदले, चित्र को धुँधला-मटमैला बना देंगे। और ऐसे नाटक के प्रभाव में केन्द्रबन्धन न होकर बिखरन होगी।

३०. एक अद्भुत प्रयोग—पाश्चात्य संगीत के इतिहास में रोमांटिक युग संगीत के विकास के लिये अच्छा नहीं समझा जाता क्योंकि जहाँ इस शैली में संगीत की अभिव्यजनात्मकता पर बल दिया गया वहाँ इस मुक्त प्रभाव ने संगीतकारों को अनुशासन और नियमो-मर्यादाओं की उपेक्षा करने पर भी प्रोत्साहित किया। आज रोमांटिक शैली आधुनिक संगीतकारों द्वारा प्रायः त्याज्य समझी जाती है। लेकिन वाद्ययन्त्रों सम्बन्धी रोमांटिक प्रयोग आधुनिक संगीत-शैली में समाविष्ट कर लिये गये हैं। आज प्रत्येक वाद्ययन्त्र को विशेष व्यञ्जना का साधन मानकर प्रयोग किया जाता है। पश्चिम में श्रव्य-नाट्यकारों ने भी इस नये ज्ञान को अपनी अभिव्यजना-शैली और रचनातन्त्र

में स्थान दिया है। इस क्षेत्र में कुछ नये प्रयोग बहुत अधिक सफल हुए हैं। ध्वनि और सभाषण में अंतर्भूत सगीतमयता का पूरा-पूरा लाभ उठाते हुए एक नूतन प्रयोग किया गया है, जिसके विषय में जान-पहचान प्राप्त करना श्रव्यकला के मर्म को समझने में सहायक होगा।

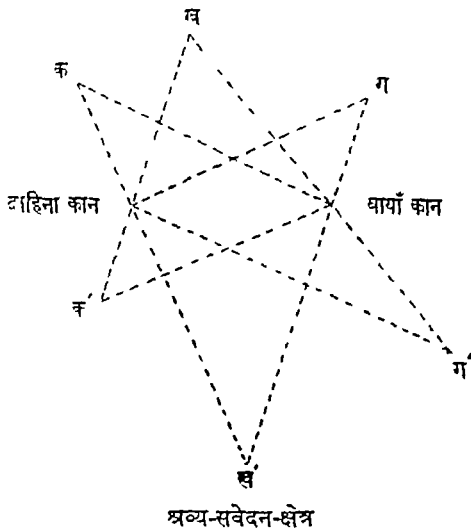
प्रतिरूपात्मक नाटक में प्रत्येक ध्वनि का प्रयोग इस दृष्टि से किया जाता है कि प्रत्येक ध्वनि अपने स्रोत की परिचायक हो और उसकी मूलभूत प्रकृति की ध्वनि-प्रतिमा हो, ताकि केवल श्रवणाभास से ही श्रोता सम्पूर्ण रूप से उसके अर्थ को पा लें। प्रतिरूपात्मक ध्वनि-नाट्य एक ऐसी केन्द्रीय विचार-वस्तु पर निर्धारित है जिसकी कल्पना और अभिव्यक्ति शुद्ध ध्वनि के रूप में की जा सके। जब केन्द्रीय पात्र एक सप्रभाव ध्वनि-प्रतीक से समीकृत हो जाता है, तब अन्य पात्रों को Rudimentary sound motifs अर्थात् प्राथमिक मूल-स्वर-प्रतीको के रूप में इस केन्द्र के चारों ओर समवेत किया जाता है। इस प्रकार शुद्ध ध्वनि मोतीफ नाटक की क्रिया और कार्य-व्यापार की भावात्मक व्याख्या करेंगे और नाटक का समूचा प्रभाव अर्थसमृद्ध और अधिक हृदयस्पर्शी होगा। इस समीकरण में एक बात बड़ी ध्यान देने योग्य है। विभिन्न ध्वनि-प्रतीको का भेद और अन्तर स्पष्ट होना चाहिये, ताकि किसी पात्र की व्यक्तता का महत्त्व कम न हो। हाँ, तो जिस प्रयोग की हम यहाँ चर्चा करने जा रहे हैं उसमें सगीत-शैली के अनुरूप सरल मौलिक रूपों (Fundamental types) से शुरू होकर अधिक जटिल (Complex) चरित्रों की ओर बढ़ा गया है। सगीत की ये Fundamental types हैं, मन्द्रतर (Bass), मन्द्र (Tenor), मध्य (Alto) और तार (Soprano)। एक प्रख्यात जर्मन ध्वनि-नाट्यकार Leo Matthias ने एक प्रतीक-नाटक 'The Ape Wun' के चरित्रों का निर्माण सगीत-प्रतिमाओं के रूप में किया। उस नाटक का पात्र-परिचय इस प्रकार है—

राजमाता	Bass (मन्द्रतर)
बुद्ध	Tenou (मन्द्र)
पशु-बुन	Baritone (षड्ज)
बुन	Bass (मन्द्रतर)
श्रीमती सियाग	Soprano (तार)
श्रामती फाई	Alto (मध्य)

इस नाटक की मूल समस्या बुद्ध (Tenor) और पशु-बुन (Baritone) का संघर्ष है। आरम्भ में बुन सर्वशक्तिमान और अजेय प्रतीत होता है। लेकिन धीरे-धीरे वह बुद्ध की आत्मशक्ति से पराजित हो जाता है, सबल पशुबल, भौतिक दृष्टि से दुबल वद्विवल से। इसी सिद्धान्त के अनुकूल सारे पात्रों के उद्देश्यों को निर्धारित किया

गया। विभिन्न ध्वनि-समन्वयों की सहायता से नाटक के कथानक की अभिव्यजनात्मक व्याख्या प्रस्तुत की गई। इस प्रयोग के परिणामों के आधार पर अनेक ध्वनि-रचनाओं की सम्भावना है।

३१. दिशा और अन्तर—ध्वनि-वैशिष्ट्य के अतिरिक्त श्रव्य नाट्यकार को वस्तु-वर्णन के लिए कुछ और उपकरणों का उपयोग भी करना पड़ता है। यह आवश्यक है कि विशेषताओं के अनुसार किसी ध्वनि के अर्थ के अतिरिक्त श्रोता को ध्वनि की दिशा और अन्तर की प्रतीति भी हो। उसे मालूम होना चाहिए कि एक ध्वनि-स्रोत का किसी देश विशेष में क्या स्थान है (The situation of the sound-source in space), और अगर वह एक से अधिक समकालीन ध्वनियों का आभास पा रहा है, जो विभिन्न स्रोतों से उद्भूत हो रही हैं, तो उसे उनके दैशिक सम्बन्ध का ज्ञान होना चाहिए। जैसे एक कुशल चित्रकार के लिए चित्र में ठोसपन और सच्चाई लाने के लिए परिप्रेक्ष्य-योजना (Perspective) का ज्ञान अनिवार्य है, वैसे ही श्रव्य-कलाकार के लिए देश और काल का परिमाणिक चित्रण करने के लिए दिशा और अन्तर के सिद्धान्त का ज्ञान अनिवार्य है। रगमच पर हम यह निर्धारित करते हैं



कि पात्र-विशेष विभिन्न स्थितियों में किस प्रकार अवस्थापित होगा, वह किस समय किन दिशा से प्रवेश करेगा, और किस दिशा में प्रस्थान। रेडियो-मंच के लिए भी इसी प्रकार के संयोजन की आवश्यकता है, ताकि श्रव्यकला द्वारा निर्मित चित्र निर्जीव न लगे बल्कि जीवन के खड की तरह सजीव प्रतीत हो।

दिशा और अंतर की प्रतीति हमें माइक्रोफोन द्वारा प्राप्त होती है जिसे स्टूडियो (श्रव्य रगमच) की आत्मा कहना अनुपयुक्त न होगा। लेकिन इससे पहले कि हम इस चमत्कारपूर्ण यंत्र की कार्य-प्रणाली की विवेचना करने का प्रयास करें, यह अप्रासंगिक न होगा अगर हम अपने शरीर के माइक यानी कानों की चर्चा करें और दोनों की सवेदन-प्रक्रिया की तुलना करें। सामान्यतः हमारा कान दाहिने और बायें की स्पष्ट पहचान कर लेता है क्योंकि दाहिनी दिशा से आती हुई ध्वनि हमारे दाहिने कान तक पहले पहुँचती है। इस प्रकार हम दोनों कानों से दिशाओं का आभास पाते हैं। लेकिन सामने और पीछे, या ऊपर और नीचे की प्रतीति इतनी स्पष्ट नहीं होती, क्योंकि ये दोनों दिशाएँ समवस्थित (Symmetrical) अर्थात् दोनों कानों के लिए एक-सी हैं। जैसा कि ऊपर दी गई आकृति से स्पष्ट होगा, हमारे लिए यह पहचान सकना कठिन नहीं है कि स्थान 'क' दाईं ओर है, और स्थान 'ग' दाईं ओर। लेकिन स्थान 'क' और स्थान 'ग' में हमें कोई अंतर प्रतीत नहीं होगा। और न ही स्थान 'ग' और स्थान 'ग' में, क्योंकि इनमें कोई अंतर नहीं। सामने और ऊपर का आभास हम कानों की साधारण स्थिति में परिवर्तन लाकर ही पा सकते हैं।

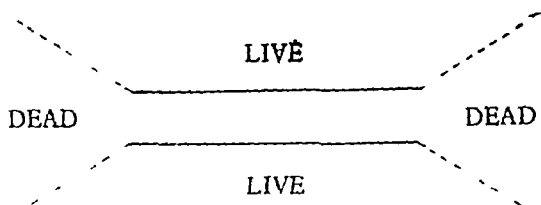
अब, माइक्रोफोन के लिए दायें-बायें का अंतर कोई महत्त्व नहीं रखता। इस यंत्र द्वारा हमें केवल अंतर का प्रत्यय मिल सकता है, दिशा का नहीं।

“In the sensory zone of audibility which the microphone transmits to us there is probably no direction but only distance That is, every sound-alteration evoked by the direction of the sound is apprehended as an effect of distance ” (Rudolf Arnheim)

इसलिए श्रव्य-लेखक को दिशा की अपेक्षा अंतर के प्रभाव पर अधिक ध्यान देना पड़ता है। उसे ईप्सित प्रभावों की उत्पत्ति-के लिए अपने रचना-तंत्र और लेखन-शैली में जरूरी परिवर्तन करने होते हैं। अर्थात्, ध्वनि-चित्र में जो अपूर्णता रह जाती है, उसे लेखक अपने शब्दों द्वारा पूरी कर देता है। श्रोता का अनुभव उसकी कल्पना की सहायता करता है और वह अधूरे चित्र का नहीं, सम्पूर्ण चित्र का आनन्द ग्रहण करता है।

अब हम यह देखें कि माइक्रोफोन किस प्रकार काम करता है। जब हम बोलते हैं तो ध्वनि-तरंगें सब दिशाओं में फैल जाती हैं। माइक इन्हीं ध्वनि-तरंगों के स्पर्श से ध्वनि-तरंगों को एक स्थान से दूसरे स्थान तक पहुँचाने में सहायक होता है। साधारण माइक ३ प्रकार के होते हैं। एक गोलाकार Ball shaped, Omni-directional माइक जो सब दिशाओं से ध्वनि-तरंगों का स्पर्श करता है। दूसरा Clock-face कहलाता है जो केवल एक ही दिशा से आती ध्वनि-तरंगों से प्रभावित होता है। तीसरा

Ribbon या Bi-directional, जिसके दो मुख होते हैं। वैसे तो वह षतुमुखी होता है, लेकिन इसके दो पक्ष ही Live अर्थात्, प्रभावग्राहक होते हैं। दूसरे दो पक्ष निष्क्रिय (Dead) कहलाते हैं।



माइक्रोफोन द्वारा ग्रहण ध्वनि-विस्तार, और ध्वनि-स्वभाव, वक्ता और माइक के अंतर पर निर्भर है। यदि ध्वनि का स्रोत माइक के प्रभाव-क्षेत्र से निकट है तो ध्वनि मजबूत होगी और यदि दूर है तो क्षीण। यदि बोलने वाला माइक के Dead यानी उन पक्षों के सामने बोले जो ध्वनि प्रभाव ग्रहण नहीं करते, तो ध्वनि-तरंगें सीधे न टकराकर आस-पास की वस्तुओं से परावर्तित (Reflect) होकर टकराएंगी, इसलिए ध्वनि क्षीण होगी, और दूर से आती प्रतीत होगी। इस सिद्धान्त को प्रसिद्ध श्रव्य-शास्त्रज्ञ Arnheim ने सारांश रूप, इन शब्दों में प्रस्तुत किया है—

“In fact, all different spatial characteristics of sounding bodies in the transmitting room are reduced in their effect on the blind listener, to his hearing along one extension is depth, sounds coming from various distances ”

एक और ध्वनि-वैज्ञानिक E Michel ने इस सम्बन्ध में प्रयोग करनेके पश्चात् निर्धारित किया कि—“Taking into consideration the constant mode of refraction one can assume that the volume of sound diminishes in simple linear ratio to its distance from the source, that is, according to the length travelled ” और एक साधारण रूप से स्पष्ट स्वर तकरीबन ८ मीटर (8 82 गज) से साफ-साफ सुनाई दे सकता है। इससे अधिक दूरी पर स्वर स्वर नहीं रहता, एक अस्पष्ट अर्थहीन ख-मात्र बनकर रह जाता है।

इन सब बातों से प्रतीत होगा कि माइक्रोफोन का कार्यक्षेत्र बहुत सीमित है। लेकिन जहाँ माइक की क्षमता सीमित है वहाँ उसे बहुत सी सुविधाएँ भी प्राप्त हैं। उदाहरणार्थ, अगर किसी नाटक में यह दिखाना अभीष्ट हो कि राम गली के नुक्कड़ से ऊपर वाले मकान की खिड़की में खड़ी लड़की रम्भा से बातचीत कर रहा है, तो हमें रगमच की तरह स्टूडियो में मकान बनाने की, या माइक्रोफोन के सामने सीढ़ी लगाने की कोई आवश्यकता नहीं। हमें केवल राम और रम्भा को माइक

से भिन्न-भिन्न दूरियों पर स्थिति कर देना है। अगर राम पहले पुकारता है तो वह माइक के अधिक निकट रहेगा और रम्भा उसकी बातों का उत्तर दूर से देगी। इस प्रकार दैशिक अंतर के कारण दोनों वक्ताओं के स्वर-विस्तार में जो भेद आ जायगा, उससे सुनने वाले को ऐसा लगेगा कि वे भिन्न-भिन्न स्थानों से बोल रहे हैं। इसी प्रकार पात्रों के स्वर-विस्तार को घटाने या बढ़ाने से उनके प्रवेश या प्रस्थान की सूचना दी जा सकती है। अगर वक्ता निष्क्रिय पक्ष (Dead side) से बोलता हुआ प्रभावग्राहक पक्ष (Live side) की ओर बढ़े तो श्रोता अनुभव करेगा कि वक्ता दूर से निकट आ रहा है। और अगर प्रभावग्राहक पक्ष में प्रभाव अग्राहक या निष्क्रिय पक्ष की ओर जाए तो श्रोता तुरन्त अनुभव करेगा कि पात्र दृश्य से प्रस्थान कर रहा है। प्रभाव अग्राहक पक्ष का एक ओर भी उपयोग है। अगर हमें यह बताना हो कि अमुक पात्र पहले दूसरे कमरे में बोल रहा था और फिर किवाड़ खोलकर सामने आगया है, तो पात्र को पहले प्रभाव अग्राहक पक्ष (Dead side) से बोलना होगा और किवाड़ खुलने के ध्वनि-प्रभाव के पश्चात् प्रभावग्राहक पक्ष (Live) से बोलना आरम्भ कर देना होगा। रेडियो-नाट्य का निर्माण इस प्रकार होता है कि जिसमें पात्रों की स्थिति और उपस्थान, दूरत्व और समीपत्व को ध्वनि के अन्तर द्वारा प्रकाशित किया जा सके।

३२. गति और नाट्य-व्यापार—रगमच पर, और फिल्म में हम पात्रों की गति-विधि की सूचना आँखों द्वारा पाते हैं। श्रव्य-नाट्य में वस्तुओं के स्थायी और गतिमान अस्तित्व का ज्ञान हमें कानों द्वारा होता है। क्योंकि यहाँ हमारे प्रभाव-ग्रहण का माध्यम केवल श्रुति ही है। गति का श्रोत्राभास हमें तीन प्रकार से हो सकता है।

पहला, यदि एक शब्दायमान वस्तु एक स्थान से दूसरे स्थान पर जाये तो इस गति द्वारा ध्वनि के स्वर-भार में अंतर आ जायगा। जैसा कि दिशा और अंतर के विषय में कहा जा चुका है माइक के लिए दिशा के अंतर को व्यक्त करना सम्भव नहीं। दिशा-परिवर्तन का आभास दूरी और निकटता के अनुभव द्वारा ही होगा।

दूसरा, शब्दायमान वस्तुओं के अतिरिक्त कभी-कभी हमें निःशब्द वस्तुओं की गति का आभास भी हो सकता है। विशेषकर जब इस गति द्वारा ध्वनि में अंतर उत्पन्न होता हो। जैसे हम सुनें कि कुछ दूरी पर कुछ लोग बातचीत कर रहे हैं, और उनके और माइक्रोफोन के बीच कोई वस्तु आ जाती है तो बातचीत के क्षणिक रूप से क्षीण होने से हमें निःशब्द वस्तु की गति का आभास हो जाता है। इसी प्रकार से हम दरवाजे या खिड़की का खुलना सुन सकते हैं।

तीसरा, इस अवस्था में श्रव्य-केन्द्र भी गतिमान रह सकता है। इस प्रभाव को (D. C. P.) डाइरेक्ट कंट्रोल पैनल द्वारा ध्वनि-परिवर्तन से प्रकट किया जाता *

लेकिन अगर हम माइक को आगे या पीछे कर सकें तो गायद अनेक अद्भुत प्रभावों की सम्भावना है। वैसे तो इन दो क्रियाओं में कोई अन्तर नहीं क्योंकि दोनों स्थितियों में श्रोता को इस गति का अनुभव सबल और क्षीण स्वरके प्रभाव के रूप में होगा, पर वास्तव में इन दो स्थितियों के अंतर को स्पष्ट रूप से प्रकट किया जा सकता है। उदाहरणार्थ, अगर हम सुनें कि घड़ी की ध्वनि धीरे-धीरे बढ़ती जा रही है तो हम यह अनुभव करेंगे कि माइक ध्वनि के स्रोत के निकट जा रहा है। क्योंकि क्लाक चलते-फिरते नहीं है। इसके विपरीत अगर हम सुनें कि आग बुझाने वाले इजन का शब्द धीरे-धीरे उभरता चला आ रहा है, तो हमें लगेगा ध्वनि का स्रोत अव्य-केन्द्र के निकट आ रहा है।

इनके अतिरिक्त एक और स्थिति भी है एक स्थल पर अव्य गतिमानता (Audible movement on the spot), यानी अगर बक्ता बोलते हुए इधर-उधर हिलता-बुलता रहता है, माइक से दृढ़ता है या उस पर झुकता है, तो हमें इस गति का भी स्पष्ट आभास होगा। क्योंकि दिशान्तर और अंतर-परिवर्तन के साथ-साथ स्वर का भार (Volume) भी बदलता रहता है। इस गति का वार्ता-प्रसार में कोई महत्त्व नहीं, लेकिन नाटक में कार्य-व्यापार की व्याख्या के लिए यह बहुत उपयोगी है। एक कुशल निर्देशक पात्रों और माइक के अंतर को होशियारी से बदलते हुए नाट्य-व्यापार में वैविध्य ला सकता है और प्रायः गति के उन सब प्रभावों (Effects) को उत्पत्ति कर सकता है जो रगमच पर सम्भव होते हैं। इसके अतिरिक्त वह अव्य-दृश्य में परिप्रेक्षण (Perspective) का प्रभाव भी पैदा कर सकता है।

३३. परिप्रेक्षण—क्योंकि अव्य में दिशा-ज्ञान के स्थान पर हमें अंतरज्ञान पर भरोसा करना पड़ता है इसलिए रेडियो-शैली में पर्सपेक्टिव (Perspective) पर बहुत बल दिया जाता है। दूरी और निकटता का संवेद कानों की अपेक्षा हमें माइक-फोन द्वारा अधिक स्पष्ट और तीव्र होता है। इसका एक कारण तो यह है कि परिमाणात्मक परिवर्तन (Quantitative change) और गुणात्मक परिवर्तन (Qualitative change) का अंतर (Contrast), माइक से बहुत अधिक स्पष्ट व्यक्त होता है लेकिन सबसे बड़ा कारण यह है कि दृश्य की अनुपस्थिति में हमारी कल्पना को देशान्तर की भावात्मक अनुभूति (Idealised Interpretation) करने का अवसर मिलता है।

“To the visual observer aural indications of space are secondary experiences, because his eye delineates the scene so well, that what he hears has no relative importance. On the blind listener, however, the spatial characterisation of sound makes a forcible impression.”

श्रव्य-नाट्य रंग-नाट्य की अपेक्षा अधिक सुविधा-सम्पन्न है। स्टेज पर पर्स्पेक्टिव (स्थूलता के प्रदर्शन) का प्रभाव अगर असम्भव नहीं तो कम से कम बहुत कठिन जरूर है। ऐसे दृश्यों की रचना जिसमें अंतर एक महत्त्वपूर्ण काम करता है स्टेज पर नहीं हो सकती। फिल्म कैमरा को Mobility अर्थात् गति की सुविधा प्राप्त है। इसलिए वहाँ विस्तृत और सुमवद्ध दृश्य (Composite scene) का निर्माण सम्भव है। माइक्रोफोन अपने स्थान से नहीं हिलता, लेकिन फिर भी उसे करीब-करीब गति की वही सुविधाएँ प्राप्त हैं जो फिल्म कैमरा को हैं। एक दृश्य में अनेक ध्वनियों का समन्वय इस प्रकार किया जा सकता है कि श्रोता पर्स्पेक्टिव का अनुभव करने लगे। उदाहरणार्थ, एक दृश्य में हम सुनते हैं नदी का कलकल, उसी दूरी पर दो मित्रों की गपशप और बहुत दूर मछुओं का गीत। इस प्रकार जो ध्वनि सरचना बनेगी उसमें परिप्रेक्षण का तत्त्व होगा। जो चित्र इस प्रकार हमारी कल्पना में उपस्थित होगा वह शून्य में से उभरता दिखाई न देगा बल्कि अपने प्राकृतिक परिपार्श्व से सम्बद्ध होगा। दूर से आती हुई ध्वनियाँ केन्द्रीय वस्तु को और सन्निकट बना देंगी। वह चित्र जिसमें तीसरे परिमाण (स्थूलता या घनता) का अभाव है, अपूर्ण है, क्योंकि जब तक हमें लम्बाई-चौड़ाई के अतिरिक्त वस्तुओं की गहराई का अनुभव न हो चित्र में सच्चाई नहीं आ सकती। चित्रकार, प्रकाश और छाया के उचित सविधान से हमें तीसरे परिमाण की अनुभूति कराता है। श्रव्य-नाट्यकार विभिन्न ध्वनियों के अंतर से ध्वनिचित्र में तीसरे परिमाण का प्रभाव पैदा करता है। जैसे एक दृश्य को लीजिए— कमरे के अग्रभाग में विपिन और शर्मा ताश खेल रहे हैं। दूर कोने में रमा अपने पति के मित्र अनिल से कुछ बातें कर रही हैं। शायद ताश खेलने वालों के विषय में कुछ कह रही हैं। इस दृश्य को रेडियो-नाट्यकार इस प्रकार लिखेगा—

विपिन—लीजिए हजूर।

शर्मा—अरे! आपने सती फेंकी तो ... यह लीजिये ब्राह्मण भी अपनी चाल चलता है।

विपिन—वस, यही कुछ है आपके पास, लीजिये। (हल्का अवकाश)

शर्मा—यार, बहुत देर हो गई गायद रमा मुझे कोस रही है।

विपिन—अब वहानों पर उतर आये तुम रमा की चिन्ता मत करो—लो, मेने अपना पत्ता फेंक दिया (स्वर धीरे-धीरे विलीन हो रहा है)।

रमा—(स्वर धीरे-धीरे उभरता है) मैं तग आ गई हूँ अनिल—यह इन्हीं तरह सारा-सारा दिन ताश में मग्न रहते हैं। न घर की चिन्ता है न व्यापार की खबर—आखिर ऐसा कब तक चलेगा

अनिल—आहिम्ना बोलो भाभी, वह मुन रहे हैं।

विपिन—(दूर से आता स्वर) वह मारा शर्मा जी । आप तो विपिन को तीन गेम से हराने की बात कर रहे थे ।

रमा—यही नहीं अनिल, इस मुई त्रिज ने हजागे रुपये खा लिये । इन्हे अब तक चैन नहीं पडा ।

×

×

×

इसी प्रकार वस्तु-वर्णन के लिये नाटककार को माइक वही अवसर देता है जो कैमरा फिल्म-निर्माताको ध्वन्यात्मक अंतर की सहायतासे एक नाट्यस्थिति में परिप्रेक्ष्य और दैशिक परिमाण का वही प्रभाव पैदा किया जा सकता है, जो एक फिल्म-दृश्य में 'Shooting Angle' से प्राप्त होता है । ध्वन्यात्मक परिप्रेक्ष्य रेडियो-नाटक के लिए महत्त्वपूर्ण क्यों है ? यदि कुछ ध्वनियाँ निकट से आती प्रतीत हो और उन्ही समय कुछ ध्वनियाँ दूर से आती सुनाई दें, तो श्रोता को एक निरीक्षण स्थान (Observation-post) प्राप्त हो जाता है, जिसका केन्द्र प्रस्तुत दृश्य के मध्य में है और जहाँ से वह स्थिति विशेष का अनुभव आत्मिक (Subjective) रूप से कर सकता है । रेडियो-नाट्य में माइक की गति के उतने ही अवसर प्राप्त हैं जितने फिल्म-कैमरा को, जो कभी दृश्य के एक भाग को और कभी दूसरे भाग को आलोकित करता है । माइक के चमत्कार का प्रमाण एक उदाहरण में देखिये । हम यह दिखाना चाहते हैं कि एक प्रभावशाली वक्ता जनता को सम्बोधित करते हुए उन्हें अत्याचारी शासन के विरुद्ध सघर्ष करने को प्रेरित कर रहा है । जनता पहले शकाग्रस्त है । फिर वह क्रमशः वक्ता की चिन्ताधारा के साथ वह निकलती है । इस प्रक्रिया का नाटकीय प्रस्तुतीकरण हम इस प्रकार करेंगे । दृश्य के प्राथमिक भाग में श्रोता वक्ता को मुनेगे, फिर वक्ता की वाणी को फेड अन्डर (Fade under) करके उसके ऊपर जनता के स्वर सुनाई देने लगेंगे । कुछ समय के पश्चात् जनता का स्वर मद्धम पडता सुनाई देगा और वक्ता का स्वर स्पष्टतर होता जायगा । कुछ समय के पश्चात् हम इसी क्रम को फिर दुहराएँगे । इस प्रकार वक्ता के वक्तव्य के अतिरिक्त श्रोता यह भी जान सकेंगे कि इसका जनता पर क्या प्रभाव हो रहा है, उनके मन में कैसे भाव उद्बुद्ध हो रहे हैं, उनके मस्तिष्क में किस प्रकार की प्रतिक्रियाएँ उत्पन्न हो रही हैं और उनके व्यवहार में किन प्रकार परिवर्तन हो रहा है । ध्वनि के अंतर की सहायता से श्रव्य-कलाकार विविध प्रकार के प्रभावों की रचना कर सकता है । और श्रोता अपना दृष्टिकोण बदल-बदलकर स्थिति का अनेक दृष्टिकोणों से अवलोकन कर सकता है । रगमच की तरह श्रोता को पात्रों से कुछ दूरी पर जमा नहीं दिया जाता, बल्कि उसे अभिनेताओं के बीच घूमने-फिरने का विशेषाधिकार प्राप्त होता है, जैसा अलिफ-लैला के राजकुमार को प्राप्त था ।

स्पेक्टिव की चर्चा करते हुए एक और नूतन और अद्भुत प्रयोग पर प्रकाश डालना रोचक और लाभप्रद होगा। सिनेमा में विस्तृत दृश्य (Panoramic scene) को प्रस्तुत करने के लिये कैमरामैन लॉग शाट (Long shot) का प्रयोग करता है। फिर एक क्लोजअप लेकर दृश्य के आकर्षण-केन्द्र की ओर हमारा ध्यान खींचता है। लॉग शाट विस्तृति की सूचना देने के अतिरिक्त प्रेक्षक की उत्सुकता को जगाता है और क्लोजअप उसकी पूर्ति करते हुए विवरण की सूचना देता है। माइक द्वारा श्रव्य-कलाकार इसी प्रकार के प्रयोग कर सकता है। एक उदाहरण को देखिये।

स्वर एक—उधर देखो।

स्वर दो—किधर ?

स्वर एक—उधर।

स्वर दो—मुझे तो कुछ दिखाई नहीं देता।

स्वर एक—लो, मेरी दूरबीन से देखो। देखा, पहाड़की तलहटीके साथ-साथ एक काफिला चला जा रहा है (धीरे-धीरे फेड आउट), खानाबदोश लगते हैं। (धीरे-धीरे घोडो-खच्चरो के हिनहिनाने और घटियों आदि का सम्मिलित स्वर उभरता है। कुछ क्षणों के पश्चात् क्रमशः विलीन होने लगता है। इसी के साथ स्वर १ और २ की वात पुनः सुनाई देने लगती है।)

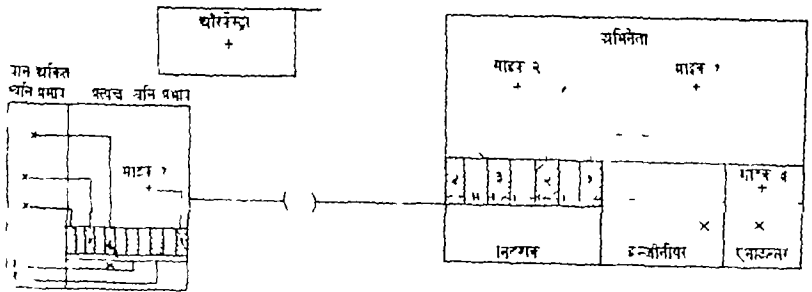
स्वर एक—(चौककर) मेरा विचार है ये खानाबदोश नहीं, डाकू हैं। हमें सीमा की चौकी को सूचित कर देना चाहिये। (यह स्वर विलीन होता है और भारी भरकम कदमों की आवाज उभरती है।)

सैनिक—शत्रु फिर सीमा पार कर आया है, अभी-अभी समाचार मिला है। जी, सैनिक भेज दिये गये हैं।

इस उदाहरण में ध्वनि के अंतर में उचित परिवर्तन लाने से हम स्थान-परिवर्तन का प्रभाव तो व्यक्त कर ही सके श्रोता की कल्पना लेखक के आदेशानुसार एक स्थान से दूसरे स्थान तक भी पहुँच पाई। और यह परिवर्तन इतनी सुगमता और सफलता से हुए कि उनसे कथा के प्रवाह में कोई बाधा नहीं आई।

माइक्रोफोन की गति की चर्चा से कही ऐसी धारणा न बन जाय कि माइक स्वयं गति करता है। सामान्यतः और साधारणतः माइक स्थायी रहता है। प्रायः पात्र भी अपनी-अपनी जगह से बहुत कम हिलते हैं। अंतर-परिवर्तन का प्रभाव स्टूडियो में गुंजायमान ध्वनि-भार को सकुचित और सीमित करने से, या उसमें वृद्धि करने से प्राप्त किया जाता है। रेडियो परिभाषावली में इस प्रक्रिया को फेड आउट (स्वर-विलयन) और फेड इन (स्वरोदय) कहते हैं। साधारण स्टूडियो में दो माइक होते हैं। एक निरूपक या मुख्य पात्रों के लिए, और अन्य पात्रों के लिए। ये माइक एक

मिश्रक (Mixer) में सम्बद्ध होते हैं जिसके द्वारा निर्देशक इनमें से प्रसारित होने वाली ध्वनि के विस्तार और स्वरभार को घटा-बढा सकता है। हर माइक का ध्वनि-विस्तार एक Fader नियन्त्रित करता है। फेडर के एक सिरे पर ध्वनि अति क्षीण सुनाई देती है। दूसरे सिरे पर स्पष्ट और पूरे बल और विस्तार से। आवश्यकतानुसार फेडर को पूरा या कम खोलकर माइक का स्वर-सन्तुलन निर्धारित किया जाता है। स्टूडियो-माइक के अतिरिक्त इस Mixer पर और भी कई फेडर होते हैं जिनमें से हर एक का सम्बन्ध अलग-अलग स्टूडियो से होता है। उदाहरणार्थ, ध्वनि प्रभाव स्टूडियो से, या संगीत स्टूडियो से। नाटक के प्रस्तुतीकरण के लिए जो स्टूडियो प्रयुक्त होते हैं उनका नक्शा इस प्रकार होगा।



३४ दैशिक प्रतिध्वनि—ध्वनि का रूप उसके स्रोत पर निर्भर है पर उसका स्वभाव मूल रूप से वह देश (Space) निर्धारित करता है जिसमें वह प्रतिध्वनित होकर हमें अपने अस्तित्व का ऐन्द्रिय आभास देती है। ध्वनि के सुनाई देते ही हमारे मन पर दृश्य की दैशिक विशेषताओं का चित्र अंकित हो जाता है। यदि आवाज खूब गूँज रही है तो स्पष्ट है कि वह एक बहुत ऊँचे कमरे में से आ रही है। वह शायद मन्दिर, गिरजा या पब्लिक हॉल या इसी प्रकार का विशाल भवन है। और इसीलिए आवाज दीवारों में टकराकर प्रतिध्वनित हो रही है। स्पेस (दिक्) का अनुभव हमें ध्वनियों के अन्तर से भी हो जाता है। अगर सब की सब ध्वनियाँ एक दूसरे के सन्निकट और सश्लिष्ट हैं तो हमें सीमित दिक् (Space) का अनुभव होगा। इसके विपरीत अगर ध्वनियों का पार्थक्य स्पष्ट किया जाय तो श्रोता एक विस्तृत दिक् का चित्र अपनी कल्पना में बनायेंगे। जैसे माइक के निकट प्रेमियों की बातचीत और दूर से आता हुआ चरवाहे का गीत और अगर कहीं इस गति की ध्वनि को गूँज दे दी जाय तो वह ध्वनि-संयोजना पर्वत-प्रदेश का शब्द-चित्र प्रस्तुत करेगी। साधारणतः ये दोनों तत्त्व मिलकर काम करते हैं। लेकिन अगर इन्हें सरूप न रखकर प्रतिरूप उपस्थित किया जाय तो इस विरोध (Contrast) से रोचक प्रभाव प्राप्त हो सकता है।

हम एक दृश्य में एक से अधिक दिक् (Spaces) का अनुभव भी कर सकते हैं। एक अभिनेता ऐसे माइक पर है जो ध्वनि को यथार्थ रूप में उपस्थित करता है, लेकिन दूसरा ऐसे माइक पर है जो ध्वनि को विकृत करके उपस्थित करता है। पहले माइक पर नायक अपनी व्याकुलता और उद्भ्रान्ति को व्यक्त कर रहा है, दूसरे से उसका अन्तर्गत ग्लानि से भर-भरकर उसे कोस रहा है। अब वाणी एक है, लेकिन विभिन्न माइक्रोफोनो द्वारा दोनो के ध्वनि-प्रभाव में अंतर है।

एक और उदाहरण लीजिये विष्णु प्रभाकर के नाट्य रिपोर्टिज 'शोण के किनारे' में एक दृश्य है, जिसमें मुख्य पात्र आकाश पर शुक्र और बृहस्पति के तर्क-वितर्क को सुनता है "कल्पना में। इस दृश्य को मैंने इस प्रकार प्रस्तुत किया था— नायक माइक के निकट था और स्टूडियो के एक कोने में शुक्र और बृहस्पति एक दूसरे की ओर पीठ किये स्टूडियो की दीवारों से वार्ता कर रहे थे, इस प्रकार उनकी ध्वनि और नायक की ध्वनि में स्पष्ट अंतर था, एक ध्वनि स्थूल (Concrete) थी और परिसीमित स्पेस की प्रतीति देती थी। दूसरी सूक्ष्म, वायवी (Abstract and Vague) और सीमाहीन स्पेस में सुनाई दे रही थी। निश्चिन्त (Deadened) स्पेस और अनुगुजित (Resonant) स्पेस में मूल अंतर यह है कि पहली अवस्था में हमें ध्वनि उसी दिक् में सुनाई देती है, जिसमें कि हम खुद बैठे हुए हैं। दूसरी अवस्था में हमें एक मानवोपरि दिक् (Foreign space) का आभास होता है। पहली अवस्था में ध्वनि अपनी सब विशेषताएँ अपने वातावरण से ग्रहण करती है। दूसरी में उसमें एक अदृश्य परन्तु अनिश्चित दिक् की विशेषताओं का समावेश हो जाता है। वास्तव में दैशिक प्रतिध्वनि का उचित प्रयोग रेडियो-नाट्य के लिए उतना आवश्यक है जितना रंग-नाट्य के लिए परिपाश्वर्य (Decor) और आलोक संयोजना (Lighting) का। जैसे कलापूर्ण प्रकाश-व्यवस्था नाटक की भाववस्तु को प्रकाशित करती है, वैसे दैशिक प्रतिध्वनि का सुप्रयोग दृश्य के गम्भीर अर्थ (Inner meaning) की अभिव्यक्ति करता है क्योंकि "The spatial resonance characteristics the relationship between the persons made audible through sound and his surroundings"

रंगमंच पर अभिनेता के आकार और उनकी महत्ता में सदा एक प्रकार की असंगति-सी रहती है। रेडियो में हमें इस प्रकार की किसी कठिनाई का सामना नहीं करना पड़ता, क्योंकि अगर हम चाहें तो केवल एक शब्द सारी स्पेस पर छा सकता है। इसी से रेडियो-निर्देशक व्यक्तिगत महत्ता के अनुसार ध्वनियों की महत्ता निर्धारित करता है।

दैशिक प्रतिध्वनि द्वारा उद्बुद्ध प्रभाव श्रोता के मानस पर तात्कालिक और

गहरा प्रभाव डाल सकते हैं इसमें सन्देह नहीं, लेकिन इसमें भी सन्देह नहीं कि एक प्रभाव की सफलता, रजकता और रोचकता उसके कलात्मक और सुसूचितपूर्ण प्रयोग पर निर्भर है। दैशिक प्रतिध्वनि का प्रयोग केवल उस समय किया जाना चाहिये जब उसकी वास्तविक आवश्यकता हो, जब उसकी अनुपस्थिति में नाट्य-वस्तु का भाव या अर्थपूर्ण रूप से व्यक्त न हो सके, और उसकी उपस्थिति से दृश्य की विशेषताओं पर प्रकाश पड़े, और उनकी भावात्मक व्याख्या हो।

श्रव्यकला की विशेषताएँ और परिसीमाएँ

३५. जिन सिद्धान्तों की ऊपर चर्चा की गई है उनसे शायद यह प्रतीत होगा कि श्रव्यकला का क्षेत्र बहुत ही सीमित और सकुचित है, और वह अन्य प्रतिरूपात्मक कलाओं की अपेक्षा इन्द्रियग्राह्यता के आधार पर अधिक अपूर्ण है, क्योंकि उस में सब से अधिक महत्त्वपूर्ण इन्द्रिय, चक्षुरेन्द्रिय का उपयोग नहीं होता। लेकिन वास्तव में श्रव्य-चित्र को अपूर्ण नहीं कहा जा सकता, क्योंकि वह प्रतिरूपात्मक (Representational) ललित कला के सब उद्देश्यों को पूरा करता है। उसमें जीवन का सच्चा, मर्मस्पर्शी और प्रभावोत्पादक चित्र उपस्थित हो सकता है। और यह चित्र अपनी सजीवता, गत्यात्मकता, रमणीयता और रजकता के कारण उसी प्रकार श्रोता के हृदय में रमानुभूति जगा सकता है जिस प्रकार अन्य कलाकृतियाँ। बल्कि अनुभव से पता चलता है कि श्रवण पर श्रवलम्बित, श्रोता की कल्पना से पूरित और शृंगारित होने के कारण, उसका भावोद्दीपन और रसोत्पत्ति क्षेत्र बहुत विस्तृत है। श्रव्यकला का वस्तु-वर्णन भी दूसरी कलाओं से कम पूर्ण नहीं है। हाँ, अतः ही तो केवल शैली और रचनात्मकता में। इस शैली को अपना लेने पर लेखक इस परिसीमित क्षेत्र में भी अधिक से अधिक प्रभावशाली तथा रुचिकर प्रयोग कर सकता है। उसी प्रकार जिस प्रकार एक कुशल चित्रकार बहुत कम रंगों से भी अनेक अद्भुत प्रभाव पैदा कर सकता है।

श्रव्य-शैली का सार इसमें है कि श्रव्यकृति में एक वृत्त या घटना का सारांश (Essence) अभिव्यक्त किया जाय और यह अभिव्यक्ति अर्थ और भाव का ऐसा ऐन्द्रिय ऐक्य प्रस्तुत करती हो, जिसमें पूर्णता हो, हृदयग्राह्यता हो। आर्नहार्डिम कहता है "The wireless must develop a mastery of the limitations of the aural." अतः श्रव्यकलाकार की सफलता और कार्यकुशलता इसमें है कि इन परिसीमाओं और परिमितियों के होते हुए भी वह केवल श्रव्य के साधनों द्वारा अधिक से अधिक परिपूर्ण प्रभाव की सृष्टि कर सके। उनका उद्देश्य यह नहीं है कि वह ऐसे साधन प्रस्तुत करे जिनकी सहायता से श्रोता वास्तविक सत्ता का पुनर्निर्माण कर सके। इसके विपरीत उसका उद्देश्य यह होना चाहिए कि ध्वन्यात्मक

सामग्री के आधार पर एक ऐसे ससार का निर्माण, जिसमें श्रोता रम जाय उसका मन आँखों पर पट्टी बाँधे हुए व्यक्ति की तरह बाह्य ससार के लिए व्याकुल न हो बल्कि कल्पनात्मक संवेदना द्वारा निर्मित ससार से ही तुष्टि और आनन्द प्राप्त कर सके ।

३६ अभिव्यजनात्मक शैली—परिणामतः, नाटक में मन की अन्तर्स्थिति का प्रकाशन वर्णन द्वारा नहीं नाटकीय अभिव्यक्ति द्वारा होना चाहिए । श्रोता श्रोता की तुष्टि तभी होगी जब वह नाटक को देखते या सुनते ही अनुभव करे कि उसके मन में नाटक के चरित्रों के प्रति उत्सुकता और सहानुभूति उद्भूत हो रही है । वह धीरे-धीरे अनुभूति-वेग में इतना खो जाएगा कि एक आभास मात्र में नाटक का अर्थ उसकी समझ में आ जाएगा । प्रसिद्ध इटैलियन रसवादी, भ्रोचे, हमें यह बतलाता है कि यह प्रक्रिया दर्शक और दृश्य के तादात्म्य से उद्भूत होती है । नाटककार की सफलता इसमें निहित है कि वह भावोद्दीपन इस प्रकार करे कि श्रोता को इस प्रयास का बोध न हो, नहीं तो उसके आनन्दातिरेक में अवरोध आ जायगा ।

वर्षों के अनुभव के पश्चात् कलाविज्ञ इस परिणाम पर पहुँचे हैं कि कलात्मक वर्णन और अभिव्यक्ति में अति सरल प्रसाधन अधिक सफल सिद्ध होते हैं। हमारी शैली जितनी उलझी हुई होगी, प्रभाव उसी परिमाण से क्षीण होता चला जायगा । कविता में भी अति सरल उपमाएँ और रूपक हमेशा अधिक हृदय-प्रिय होते हैं । लोक-काव्य की अकृत्रिम तथा सरल उपमाएँ और प्रतीक कितने प्रभाव सम्पन्न होते हैं । संगीत में भी सीधी-सादी धुनों उलझी हुई धुनों से कहीं अधिक हृदय-स्पर्शी होती है और सुनने वाले के मानस में अधिक स्वाभाविक और तात्कालिक भाव जगाती है । इसी कला-सिद्धान्त के आधार पर आधुनिक-काल में अभिव्यजनात्मक और सकेतात्मक शैली का विकास हुआ है ।

रग-नाट्य-शैली के इतिहास का अनुशीलन हमें बताएगा कि नाटक के विकास के प्रारम्भिक-काल में रगमच का संविधान इस प्रकार होता था कि दर्शक का आकर्षण केवल नाटक की महत्त्वपूर्ण वस्तु पर ही केन्द्रित रहे, और शेष वातावरण और परिपाख्य को सरल संकेतों द्वारा प्रकाशित किया जाय । पुरातन यूनानी नाटक की रगभूषा बहुत ही सरल हुआ करती थी । उस शैली द्वारा कितने प्रभावशाली और गंभीर विषयों का नाटकीकरण हुआ यह इजक्लीज, सोफोकलीज और यूरिपिडीज के नाटकों के अध्ययन से स्पष्ट रूप से प्रमाणित है । जितनी भाव की प्रगाढता उस व्यजना—रूप में थी वह अट्टारहवीं और उन्नीसवीं शताब्दी के उस प्रकृतिवादी Naturalistic नाट्य-शैली में नहीं मिलती, जिसका विकास नाट्य वस्तु को वास्तव के अधिक से अधिक सन्निकट लाने की दिशा में हुआ । इस प्रक्रिया में जहाँ रगमच के प्रसाधनों का विकास हुआ वहाँ नाटकों के विशुद्ध प्रभावों में दुर्बलता आती गई । यहाँ

तक कि नाटक और फिल्म में कोई अंतर न रह गया। रगमच पर हर उस वस्तु के उपस्थानकी व्यवस्था की जाने लगी, जिसका नाटक में सकेत होता था। अभिनेताओं की वाणी से अधिक, उनकी वेपभूषा और परिपार्श्व की आर ध्यान दिया जाने लगा। इस प्रकार एक कृत्रिम अनुकरणात्मक नाट्य-शैलीका आविर्भाव हुआ। इसे आलोचक फोटोग्राफिक यथार्थवाद (Photographic Realism) कहते हैं। इस शैली का विकास अस्तु के प्रकृति अनुकरण सिद्धान्त को उपहास्य चरम सीमा तक ले जानेका परिणाम है। चित्रकला में भी इसी प्रवृत्ति का प्रादुर्भाव हुआ। ज्यो-ज्यो चित्रकला में आकृति की महत्ता बढ़ती गई वैसे-वैसे कलाकृति में मौलिकता कम होती गई। क्योंकि कलाकार का प्रथम उद्देश्य जीवन की अनुकृति प्रस्तुत करना रह गया था, इसलिए रचना-क्रिया में स्वच्छन्द कल्पना का कोई स्थान न था। इसमें सन्देह नहीं कि इस अनुकरणात्मक शैली में भी प्रसिद्ध और प्रतिभावान कलाकारों ने बहुत सुन्दर और उत्कृष्ट रचनाओं का निर्माण किया है, लेकिन सामान्य रूप से यह प्रवृत्ति चित्रकला के विकास में अवरोधक ही रही है। यही कारण है कि इस अनुकरणात्मक प्रवृत्ति के विरुद्ध एक क्रान्तिकारी प्रवृत्ति, प्रभाववाद का उदय हुआ, जिसका ध्येय कलाकार की कल्पना को आकृति के बन्धनों से मुक्त कराना था। क्रान्तिकारी कलाकार अपनी आँख से अधिक अपनी कल्पना का प्रयोग करता है, और इस प्रकार जो चित्र वह निर्मित करता है, उसमें सरल सौन्दर्य, स्वप्न का-सा एक विचित्र माधुर्य और स्मृतिसवेद्य अनुभूतियों का रस होता है। प्रभाववादी चित्रकार का उद्देश्य वस्तु और वास्तव की आकृति की अनुकृति प्रस्तुत करना नहीं होता, कलाकार के मानस पर प्रतिबिम्बित उसके प्रभाव की छाया को मूर्तिमान करना होता है।

प्रभाववादी शैलीके मूल सत्य को रोमांचवाद, अभिव्यजनावाद, लक्षणावाद और प्रतीकवाद ने अपनाया। इन सब कला-शैलियों में एक प्रवृत्ति सामान्यतः पायी जाती है। इनमें विवरण की वारीकियों या क्रूरताओं से अधिक समूचे प्रभाव पर बल दिया जाता है। और इस समूचे प्रभाव को अनुभूतियों के सरलीकरण द्वारा प्रस्तुत किया होता है। रेडियो-नाट्य-शैली का विकास इसी कला-प्रवृत्ति का उत्कर्ष है, क्योंकि यह शैली भी प्रधान रूप से और मूलतः अभिव्यजनात्मक है।

वास्तव में रेडियो-नाट्य का विकास भी इसी क्रान्ति से प्रभावित हुआ। उसके इतिहास में भी वही क्रम, वही मजिलें मिलती हैं। प्रारम्भिक काल के रेडियो-नाटक वस्तुतः अनुकरणात्मक होते थे। रग-नाट्य के परिपार्श्व के बदले ध्वनि-प्रभाव भरकर लेखक समझता था कि रेडियो-नाटक तैयार हो गया। छोटी से छोटी बात को ध्वनि द्वारा व्यक्त करना आवश्यक बल्कि अनिवार्य समझा जाता था। उद्देश्य यह था कि रेडियो-नाटक को जीवन के इतना निकट लाया जाय कि वह एक कल्पित कृति न रहकर

सकता है कि रेडियो-नाट्य, दृश्य-नाट्य की अपेक्षा नाटक के प्रधान तत्त्व गति पर अधिक आधारित और अधिक अनुकूल है, और उममें प्रभाव की अधिक प्रगाढ़ता सम्भव है।

३७. रगनाटक और ध्वनिनाटक का विभेद—नाटक घटनाओं का एक क्रम है और घटनाओं की उत्पत्ति देश और काल के तारतम्य या विरोध से होती है। घटना में क्रिया का तत्त्व ही सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है। वास्तव में क्रिया ही है जो घटना को घटना का नाम देती है। घटना वही है जिसमें कुछ होता है। घटना क्रिया-जन्य है। और प्रत्येक नाटकीय घटना अपने में से और घटनाएँ उत्पन्न करने का गुण रखती है। नाटक में गतिहीन का बहुत कम महत्त्व है। गतिहीन केवल उस समय तक नाटक में रहने दिया जायगा जब तक वह किसी न किसी रूप से क्रिया के लिये सहायक है, उसकी व्याख्या के रूप में या उसके प्रभाव के पोषक के रूप में।

रगमंच पर गौरव और द्वैतीयिक या अप्रधान पात्र भी उसी प्रकार विराजमान रहते हैं, जिस प्रकार कि प्रमुख पात्र। अकसर देखा गया है कि महत्त्वपूर्ण दृश्यों में जहाँ बहुत से पात्र एकत्रित होजाते हैं और नाटक की क्रियाका संचालन केवल महत्त्वपूर्ण पात्र के हाथों में होता तो दूसरे पात्र बिलकुल मिट्टी के माधो बने इधर-उधर, या अकसर फर्श की ओर देखते रहते हैं। ऐसा लगता है जैसे चाभी खत्म हो जाते ही ये स्प्रिंग से चलने वाले खिलौने गतिहीन हो गये हो। कला की दृष्टि से यह दोष है और इसका प्रभाव बहुत हास्यास्पद होता है। इस विषय में श्रव्य-नाट्य की एक विशेष श्रेष्ठता है, जो वस्तुतः उसकी सीमाओं से ही जनित है। रेडियो पर हमें केवल उस पात्र की उपस्थिति का ज्ञान होता है जो शब्दायमान है। इस तरह श्रोता सवादो के साथ-साथ अपना दृष्टिकोण बदलता रहता है। श्रोता का आकर्षण-केन्द्र केवल वही पात्र रहेंगे जो क्रिया-शील हैं। बाकी सब पात्र विस्मृति के घुँघलके में कहीं छिपे रहेंगे। समय आने पर वह अपना वाक्य बोलेंगे और उसी मौन के विस्मृति-पट में छिप जायेंगे। और यह क्रिया इतनी चुपचाप हो जायगी कि श्रोता को शायद इसका ध्यान न आयेगा। उदाहरणार्थ जब हम नायिका के सकट से प्रभावित हो रहे होंगे तो हमारा ध्यान कान खुजलाने वाले सेवक की उपस्थिति और क्रिया से नहीं वँटेगा। हमारा ध्यान केवल उसी पात्र की क्रिया पर केन्द्रित रहेगा, जिसका सार्थक अस्तित्व है। इस प्रकार दृश्य तत्त्व का अभाव हमारे लिए एक परिमिति न होकर एक वास्तविक लाभ बन जायगा और प्रभाव में ऐक्य और गहराई लाने में सहायक होगा।

यहाँ एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न उठाया जा सकता है। रगमंच पर एक से अधिक पात्रों की उपस्थिति से जो चित्र बनता है वह जीवन से अधिक निकट होने के नाते

अधिक सच्चा होता है और रेडियो-नाट्य में वास्तव का वस्तु-वर्णन न होकर वास्तव का सरलीकरण और धनीकरण-सा हो जाता है। इस विषय पर आर्नहार्डम का कथन विचार प्रवर्तक है। वह लिखता है।

“The radical restriction to the essential does not result from a stylistic simplification, nor is it a departure from reality the radio-play gives an effortless excerpt of a situation without any feeling of a surgical operation and without any effect of incompleteness and unreality (and) there is no contradiction between the approximation to nature and the unnatural emptiness of the scene of action while on the stage more naturalistic the plot, music and language, the more disturbing was the effect of the lack of decor.”

परिणामत सरलीकृत परिपार्श्व से रेडियो-नाटककार का कृति-क्षेत्र वास्तव में सीमित और संकुचित नहीं होता, बल्कि इस परिमित से उसे चरित्र विशेष के अधिक आवश्यक पहलुओं को प्रकाशित करने का अवसर मिलता है। श्रव्यचित्र में वंसा वैविध्य न हो जैसा कि रंगपट पर होता है, किन्तु प्रभाव की प्रगाढ़ता की दृष्टि से उसके चित्र का मूल्य अधिक है।

३८. कुछ विशेष प्रयोग और सम्भावनाएँ—श्रव्यकलाकार ने अपनी सीमाओं को स्वीकार करते हुए भी भावाभिव्यक्ति के क्षेत्र को क्रमशः विस्तृत करने का प्रयत्न किया है। इस खड में हम कुछ ऐसे विशेष प्रयोगों का उल्लेख और मूल्यांकन करेंगे जो श्रव्यकला की मूलभूत परिसीमाओं को सामने रखते हुए प्रसिद्ध कलाकारों ने प्रयुक्त किए हैं, और जिनके परिमाणों के आधार पर अनेक नये प्रयोगों की सम्भावना है।

इस समय नाटक के क्षेत्र में दो प्रवृत्तियाँ स्पष्ट रूप से प्रगति कर रही हैं। एक है, मनोवैज्ञानिक नाटक का विकास और दूसरी अलकृत अभिनय (Stylised Acting)। हम देख रहे हैं कि नाटककार का ध्यान बाह्य क्रियाओं से हटकर आन्तरिक क्रिया पर केन्द्रित होता जा रहा है। इसका अर्थ यह है कि आधुनिक नाटकों में ऐसे दृश्य अधिक निमित्त हो रहे हैं जिनमें पुरानी परिभाषा के अनुसार कोई ‘क्रिया’ नहीं होती, बल्कि केवल ‘वातें’ होती हैं। उदाहरणार्थ, ऑगस्ट स्ट्रिंडबर्ग, यूजीन ओनील आदि के अभिव्यजनावादी (Expressionistic) नाटक। और वर्नाडि शाँ और ज्यापॉल सार्त्र के समस्यामूलक नाटक। और हिन्दी में भुवनेश्वरप्रसाद, नरेश-कुमार मेहता विष्णु और स्वयं मेरे मनोवैज्ञानिक नाटक जिनका उद्देश्य प्रायः केवल कहानी मात्र सुनाना न होकर जटिल चरित्रों का मनोविश्लेषण होना है। यह कहना कि इन नाटकों में गति या विकास का आभास नहीं होता, गलत है। इनमें गति होती

है, लेकिन कलाकार का उद्देश्य अपेक्षाकृत सीमित क्षेत्र में जीवन की एक घटना विशेष का अध्ययन और विमर्षण होता है। प्रभाव विविधता (Diversity) का नहीं, गहराई (Depth and Intensity) का होता है। नाटक की गति शारीरिक (Physical) नहीं बल्कि मानसिक (Psychical) होती है। और यहाँ भी नाटककार का प्रमुख उद्देश्य चरित्रों के बाह्य व्यवहार की व्याख्या के लिए अंतर्मन की ग्रथियों पर प्रकाश डालना होता है।

प्रतीक नाटक और गीतिनाट्य का विकास और उनको क्रमशः बढ़ती हुई लोक-प्रियता भी काव्यात्मकता प्रधान नाटक के विकास की ओर सकेत करती है। इन नाटकों की कथावस्तु एक अति सरल घटनाक्रम तक सीमित होती है लेकिन शैलीगत विशेषताओं के आधार पर व्यक्ति और समष्टि की भावनाओं, संस्कारों और चिन्ताधाराओं की अभिव्यक्ति की जाती है।

यह तो हुआ लेखन के विषय में। अभिनय और निर्देशन-शैली की दिशा में भी नई प्रवृत्तियाँ दृष्टिगोचर हो रही हैं। साधारण नाटक और गीतिनाट्य की शैलियों के सामंजस्य से एक नई और भावानुरूपिणी शैली का विकास किया जा रहा है, जिसमें गद्य को पद्य के आभूषणों से अलंकृत करके प्रस्तुत किया जाता है। जैसा कि पहले-विवरण सहित बताया गया था भाषा के विकास के साथ-साथ उसकी काव्यात्मकता क्षीण होती चली गई है। यथार्थवाद के प्रभाव के अंतर्गत प्रकृतिवादी (Naturalistic) अभिनय को प्रोत्साहन मिला जिसका उद्देश्य नाटक की भाषा को ग्राम बोलचाल की भाषा के अत्यधिक सन्निकट लाना रहा है। प्रतिक्रियास्वरूप अब सवादों को यथार्थवादी (Naturalistic) न रखकर प्रभाववादी और अभिव्यजनावादी बनाया जा रहा है। जैसा कि टी० ए० इलियट और क्रिस्टोफ़र फ़र्ड के नाटकों में किया गया है।

अव्यंशनी इन प्रवृत्तियों के अनुरूप है। फिल्म की अपेक्षा रेडियो-नाट्य में शाब्दिकता (Verbal) पर ही सारा बल दिया जाता है, और वाणी द्वारा ही नाटक की वस्तु को व्यक्त किया जाता है। अब हमें यह देखना है कि शाब्दिक कला होने के नाते रेडियो-नाट्य में कौन से पुराने साधनों को नवीन ढंग से प्रयुक्त किया जाता है।

३६. स्वगत भाषण—प्रत्येक कला अपने वस्तु सत्य की भावात्मक अभिव्यक्ति के लिए समुचित शैली का आविष्कार करती है। चित्रकला रेखाओं और रंगों के साम्य और समन्वय से, और नृत्यकला शरीर के विभिन्न अंगों के गतिसाम्य और हावभाव द्वारा, साहित्यिक शब्द संयोजना द्वारा, अपने रचनात्मक उद्देश्य को पूर्ण करता है। अगर एक व्यक्ति के मन में सघर्ष उठ रहा हो तो उसकी अभिव्यक्ति शब्दों में होना प्राकृतिक और स्वाभाविक है। एकमुखी भाषण (Monologue) मन की

साधारण स्थिति की असाधारण भावनाओं को व्यस्त करने का साधारण और उचित धन है। आर्नहार्डिम के शब्दों में—

In the monologue, a spiritual condition is clothed in the representational material of verbal art seen from the point of view of the world reality it is unnatural, but from that of art it is most natural. to tray not only the momentary psychological conditions of the racter, but all its characteristics

और जहाँ यह प्रसाधन आधुनिक रगनाट्य के निषेधों में से है, वहाँ इसकी लता रेडियो-नाट्य में दिन-प्रतिदिन बढ़ती जा रही है। यह इसलिए है कि स्वगत-रण पूर्णरूप से श्रव्यकला के कला-सिद्धान्तों के अनुरूप है। रगनाट्य में नाटक का दो विभिन्न विषयो, वाणी और मौखिक संकेत द्वारा अभिनीत होता है। अगर दोनों में साम्य और सामंजस्य है तो प्रभाव सुन्दर और आकर्षक होता है। लेकिन षे स्थिति में, उदाहरणार्थ, दीर्घ स्वगत-भाषण की स्थिति में, शीघ्र ही शब्द र मौखिक संकेतों का पार्थक्य स्पष्ट होकर दर्शकों को अखरने लगता है। वाणी तो शील है, उसमें अतनिहित भाव भी विकासशील है, लेकिन अभिनेता का कृति-तत्र विन्यास कुछ ही क्षणों के पश्चात् जड़, यात्रिक और इसी कारण निकृष्ट प्रतीत लगेते हैं। इसलिए मनोवैज्ञानिक नाटकों में रंगनाट्य-शैली अपने आपको कई त्तों और परिमितियों में जकड़ा हुआ पाती है। इसके विपरीत श्रव्यनाट्य में, जहाँ अर्थ का बोध एक ऐक्य के रूप में होता है, इस पार्थक्य और इससे उद्भूत यास्पद प्रभावों का कोई भय नहीं रहता। अगर अभिनेता की वाणी अभिव्यजना ण्न है तो एक दीर्घ स्वगत-भाषण के समय अभिनेता के व्यवहार में जड़वा ो नहीं आएगी, और न ही श्रोता का आकर्षण क्षीण होगा। रगमच पर अभिनेता वाक्चपल रोबो (यत्रमानव) से अधिक और कुछ न लगेगा।

साधारण स्वगत-भाषण से अधिक कठिन है उन सवादों का प्रस्तुतीकरण ोंमें विभक्त व्यक्तित्व के संघर्षों की अभिव्यक्ति अपेक्षित होती है। ऐसे नाटकों अभिनय निश्चय ही कई नई-नई समस्याएँ उठाता है।

मनोवैज्ञानिक विश्लेषण से यह स्पष्ट है कि साधारण मनुष्य के व्यक्तित्व के भी से अधिक पक्ष होते हैं, और असाधारण रूप से विकसित व्यक्तित्व के तो इतने ोधी पक्ष होते हैं कि एक का व्यवहार दूसरे के व्यवहार से सर्वथा भिन्न और ीरित होता है। रगमच पर इस मानसिक द्वन्द्व का प्रतिचित्रण इतना सफलता-क सम्भव नहीं होता जितना कि रेडियो-नाट्य में सम्भव है। आर्नहार्डिम एक चकोटि के जर्मन रेडियो-नाटक (Johann Heinrich Merck's Last ight) का उदाहरण देते हुए बताता है कि इस श्रव्य-कृति में प्रमुख पात्र 'मैक'

पाँच वक्ताओं में विभाजित किया गया है, जो मैक के मन के विभिन्न और अन्तर्विरोधी पक्षों और उसके जीवन के विभिन्न कालों के प्रतीक हैं। अभिनेताओं का विधान इस प्रकार किया गया है।

मैक—अनुताप की अवस्था में।

मैक—अविश्वास की अवस्था में।

मैक—युवावस्था में।

मैक—बाल्यावस्था में।

और मैफिस्टो मैक अर्थात् मैक का आसुरी रूप।

श्रव्य-नाट्य को छोड़कर और कोई ऐसा नाट्य कलारूप (Dramatic art form) नहीं है जो मन के आन्तरिक सघर्ष को इतनी स्पष्टता और प्रभावोत्पादकता से व्यक्त कर सके। क्योंकि श्रोता चरित्र के विभिन्न पक्षों का अनुबोध विभिन्न चरित्रों के रूप में नहीं करता, उसका आकर्षण और एकाग्रता क्षीण नहीं होने पाती। उसे यह समझने में कोई आपत्ति नहीं होती कि जब एक अभिनेता विभिन्न अवस्थाओं में दो प्रकार के स्वर प्रयुक्त करता है तो इसका अर्थ दो पात्र नहीं बल्कि दो विरोधी भावनाएँ हैं, जो मस्थित होते हुए भी एक दूसरे की विरोधी हैं।

बहुन से आधुनिक आलोचकों का मत है कि गोटे (Goethe) के नाटक 'Faust' के दो प्रमुख पात्र मैफिस्टो और फास्ट दो विभिन्न व्यक्ति नहीं, बल्कि एक ही व्यक्तित्व के दो विरोधी पक्ष हैं। इस द्विधा व्यक्तित्व (Duality) को स्पष्ट करने के लिए लेखक ने एक पात्र को दो स्वरूप, दो आकार, दो वाणियाँ दे दी हैं। आज जब कि श्रव्य-नाट्य शैली इतनी विकसित हो चुकी है हम यह सोच सकते हैं कि अगर Goethe अपने नाटक की रचना श्रव्य-नाटक के रूप में करता तो इसे दो पात्र न गढ़ने पड़ते और 'फास्ट' की मूल भावना और मूल विचार की अभिव्यक्ति अधिक स्वाभाविक और प्रभावजनक रूप में हो सकती।

अन्तर्मुखी या विभक्त व्यक्तित्व के ध्वनि-चित्रण के अतिरिक्त श्रव्य-नाट्य में स्वप्न को बड़ी सफलता से व्यक्त किया जा सकता है। और इस प्रकार हम व्यक्ति के चेतन, अर्धचेतन और अचेतन का विश्लेषण भी कर सकते हैं। आर्नहार्डम एक और जर्मन नाटक का उदाहरण देता है जिसमें मन की अर्ध-सुषुप्त अवस्था का चित्र प्रस्तुत किया गया है। इस स्वप्नमाला (Dream Sequence) में सभी पात्र अपनी साधारण वाणी में सवाद बोलते हैं, लेकिन उन वाक्यों का न तो कोई घटना के देश से सम्बन्ध है और न ही दुःख की क्रिया से। प्रत्येक स्वर एक दूसरे से स्वतन्त्र (Isolated) है। हमें कई आवाजें सुनाई पड़नी हैं किन्तु कोई एक दूसरे को सम्बोधित नहीं करता और न ही कोई किसी के प्रश्न का उत्तर

देता है। इस प्रकार वाग्विद्यो के भ्रान्त समन्वय (Confused combination) से एक बहुरंगी (Kaleidoscopic) प्रभाव पैदा किया गया है। यह गड्ढमड्ढ, आकार-विहीन शब्द सकेत करते हैं कि स्वप्न की अवस्था में हमारे अर्धचेतन मानस के सागर में कभी-कभी परस्पर विरोधी विचार-तरंगें उद्वेलित होती रहती हैं। इस दृश्य की एक और विशेषता भी थी। उसमें बाह्य जीवन प्रतिबिम्बित था लेकिन इस प्रकार कि जैसे हमारा प्रतिबिम्ब उन आइनों में होता है जो हमें आश्चर्यजनक रूप से विकृत करके दिखलाते हैं। यथार्थ के चित्र में हर विवरण को प्रस्तुत किया गया था। लेकिन उन विवरणों को अपने प्राकृतिक वातावरण से विच्छिन्न कर दिया गया था। इस प्रकार यथार्थ के प्रति सत्य होते हुए भी वह चित्र भयकर रूप से प्रभावास्पद था।

रेडियो-नाट्य में अरूप कल्पनाओं को रूपायत्त करना सम्भव है। जिस प्रकार दृश्य वस्तुओं को ध्वनि-प्रतिमाओं के रूप में व्यक्त किया जाता है, वैसे ही सूक्ष्म भावनाओं और विचारधाराओं को साधारणीकृत ध्वनि-प्रतीकों द्वारा अभिव्यक्त किया जा सकता है। उदाहरणतः एकता, सगठन और मंत्री को स्वर, लय और ताल के ऐक्य द्वारा अभिव्यक्त किया जा सकता है। एक जर्मन रेडियो-नाटक में इसी प्रकार का एक अद्भुत प्रयोग किया गया। नाटक का विषय था क्षय रोग, जिसका शिकार बहुत से गुणी और प्रसिद्ध संगीत रचयिता हो गये। इस कथावस्तु को रेडियो-नाटक में एक विचित्र और आकर्षक संगीतात्मक प्रतीक द्वारा प्रस्तुत किया गया। उन संगीतकारों की सुप्रसिद्ध रचनाओं के प्रतिनिधि अंशों के आवाज पर निर्मित एक मोन्ताज द्वारा यह स्पष्ट किया गया कि संगीतकार एक ही घातक रोग के शिकार हुए।

४०. अरूप माध्यम और प्रतीक नाटक—यह अभिव्यंजना शैली प्रतीक-नाटकों के प्रस्तुतीकरण के लिए बहुत ही उपयुक्त है। रंगमंच पर प्रतीक नाटक उतना प्रभावशाली नहीं हो सकता, क्योंकि दर्शकों के लिए अरूप प्रतीकों को स्थूल रूप में स्वीकार करना सम्भव नहीं होता यद्यपि प्रत्येक पात्र को अलग-अलग वेशभूषा (Costume) में, या विशेष प्रकार के मुखौटे (Masks) पहने हुए दिखाया जाता है। उदाहरण के लिए कल्पना कीजिए कि हम मुमिश्रानन्दन पन्त के प्रतीक-नाटक 'ज्योत्सना' को रंगमंच पर प्रस्तुत करें तो उसका प्रभाव कैसा होगा। हम शीघ्र ही इस परिणाम पर पहुँचेंगे कि 'ज्योत्सना' के सभी पात्र अरूप प्रतीक हैं। रंगमंच पर भेकमप इत्यादि ने उन भूमिकाओं की वास्तविक सत्ता नष्ट होती जा रही है। इसके अतिरिक्त कुछ चरित्र तो ऐसे हैं जो मंच पर आते ही हास्यास्पद लगने लगते हैं, उदाहरणार्थ, भीतुर, पिक, मुगा। और कुछ पात्र इतने सूक्ष्म हैं कि वह मंच पर लाये ही नहीं जा सकते, उदाहरणार्थ, प्राकृतिक शक्तियाँ (Elemental forces)

तारे और इन सबसे सूक्ष्म स्वयं ज्योत्सना जो साकार होते ही अपना वास्तविक सौन्दर्य और लालित्य खो बैठती है। अब कल्पना कीजिए कि हम इसी कलाकृति को श्रव्य-नाट्य के रूप में प्रस्तुत करना चाहते हैं। हमें दोनों शैलियों के सैद्धान्तिक और कलात्मक अन्तर का ज्ञान हो जायेगा। और हम अनुभव करेंगे कि जो प्रतीक मंच पर आते ही अपनी छायात्मक प्रतीकात्मकता खो बैठते थे, वे ध्वनि-प्रतिमाओं और स्वर-प्रतीकों के रूप में अपनी समूची सुन्दरता और प्रभाव के साथ अभिव्यक्त हो रहे हैं। प्रत्येक भूमिका का अपना स्वर वैशिष्ट्य है। साकार पात्रों को घन (Solid) रूप में प्रस्तुत किया गया है, प्राकृतिक शक्तियाँ जो निराकार होने के साथ-साथ समस्त प्रकृति में व्याप्त हैं, अमूर्त और व्यापक रूप में प्रस्तुत की गई हैं। भीगुर, पिक और सुग्गा जो मंच पर अत्यन्त हास्यास्पद लगते थे श्रव्य में अच्छे लगते हैं। यह सब क्यों है? इसलिए कि हमने अरूप को रूपायत्त प्रस्तुत करने का यत्न नहीं किया।

एक और उदाहरण पर विचार कीजिए। उदयशंकर भट्ट के प्रतीक नाटक 'जवानी' में प्रमुख पात्र के अतिरिक्त वही सब पात्र उसके जीवन की विभिन्न अवस्थाओं के प्रतीक हैं, जिनकी कल्पना वह जीवन के बन्दीगृह में करता है। नाटक के काल-प्रवाह के साथ-साथ प्रमुख पात्र के चरित्र में परिवर्तन आते चले जाते हैं। और इन्हीं परिवर्तनों का प्रतिबिम्ब हमें विभिन्न पात्रों के आविर्भाव और लोप में मिलता है। मंच पर इस प्रक्रिया को व्यक्त करना कठिन है। लेकिन वही कारण जो इस सुन्दर नाटक को रंगमंच के अभिनय के लिए अनुपयुक्त बनाता है, वही इसे प्रभाव-शाली रेडियो-रूपक बनाता है।

४१. अति-कल्पना — अति-कल्पना रूपक (Fantasy) का आधार साकार वस्तु न होकर विशुद्ध कल्पना होता है, जिसमें सब कुछ हो सकता है, सभी कुछ सम्भव और स्वाभाविक है, जहाँ तर्क का कोई स्थान नहीं, क्योंकि तार्किक विवेचना अति-कल्पना के अद्भुत वैचित्र्य और स्वनिर्गल लालित्य को नष्ट कर देती है। इसका पूरा आनन्द ग्रहण करने के लिए हमें अपनी बुद्धि और अपने तर्क-वितर्क विवेक को भुला कर कल्पित वस्तुको वास्तव मानकर उस पर विश्वास करना अनिवार्य है। Fantasy देश और काल के बन्धनों से मुक्त है। उसकी सृष्टि कल्पना की भाँति विशाल और अद्भुत है। इसलिए लेखक उसमें विभिन्न नक्षत्रों के वासियों को आमंत्रित कर सकता है। इस सप्ताह में विपरीत वस्तुओं का एक साथ होना आश्चर्यजनक या असंगत नहीं है। रंगमंच पर कल्पना उस स्वच्छन्दता से उठान नहीं कर सकती जैसी श्रव्य-नाट्य के क्षेत्र में सम्भव है। त्रिलोकचन्द कौसर के रेडियो-नाटक 'तिलिस्मेख्वाब' में एक मजदूर को एक अद्भुत सौन्दर्य-सम्पन्न भवन में दिखाया गया है, जहाँ चारों ओर बहुमूल्य रेशमी पर्दे सरसरा रहे हैं, जहाँ पवन विचित्र सगन्ध से सवासित है और

जहाँ ऐसे-ऐसे मुलायम सोंफे और तख्त पड़े हुए हैं कि जिनका स्पर्श-मात्र हृदय में पुलकन भर देता है। अब इन दो विपरीत और विरोधी वस्तुओं का एक समय होना तर्कसगत नहीं। लेकिन कल्पना में यह सब कुछ सम्भव है। बल्कि हमको विपरीत वस्तुओं का एक साथ होना हमारे सामने अमीरी और गरीबी के विरोध को और भी स्पष्ट कर देता है। मजदूर का राजकुमारी से वातालाप करना भी तर्कसगत नहीं प्रतीत होता, लेकिन नाटक के वातावरण को देखते हुए यह विचित्र मिलन विश्वास-योग्य है। लेखक ने ससार की दो विपरीत और विरोधी सत्ताओं के सघर्ष को राजकुमारी और मजदूर की वार्ता द्वारा अभिव्यक्त किया है। इस नाटक को यथार्थ परिपार्श्व (Realistic setting) पर प्रस्तुत करना निश्चय ही इसके प्रभाव को कम कर देगा।

विख्यात जर्मन नाटककार Hermann Kaiser के रेडियो-नाटक 'Abstrus' में एक दृश्य है, जिसमें ग्लेशियर के दरार में दबकर मर जाने वाले पर्वतारोही का ससुर, उसका मित्र, उसकी पत्नी और प्रेयसी, विभिन्न स्थानों पर उससे मिलने आते हैं, और उससे लेखा चुकाते हैं। नाटककार ने विभिन्न स्थानों पर होने वाली घटनाओं को एक साथ लाकर एक अद्भुत प्रभाव पैदा किया है। इस प्रकार एक अरूप अर्थ रूपायत्त होकर प्रस्तुत हुआ है और आस्थाओं का सघर्ष विरोधी स्वरो के द्वन्द्व द्वारा व्यक्त किया गया है।

४२. सगीत प्रतीकों का प्रयोग—अभ्य-नाट्य में संगीत का एक बहुत ही महत्वपूर्ण स्थान है। सगीत की सहायता से कुशल कलाकारों ने बहुत से अद्भुत और रोमाचक प्रभावों की रचना की है। सगीत वाणी के प्रभाव की पुष्टि करता है, कमी स्वर की सगीति (Accord) से कमी विसंगति (Discord) से। Gerhard mensel के रेडियो-नाटक 'John Lackland' में स्थूल और वाह्य व्यक्तित्व तो पात्र की वाणी द्वारा व्यक्त होना है, किन्तु व्यक्ति का आंतरिक संघर्ष पाश्व-सगीत द्वारा। एक स्थान पर प्रमुख पात्र ईश्वरनिन्दा कर रहा है। जैसे-जैसे अविश्वासी का स्वर उभरता है वैसे-वैसे पृष्ठभूमि के सगीत का स्वभाव रुष्ट और भीषण होता चला जाता है। ईश्वरनिन्दक का स्वर और उभरना है, और कुछ समय के लिए वह सगीत को अपनी वाणी की भीषणता से दबा लेता है। सगीत फिर धीरे-धीरे उभरता है, और अन्ततः अविश्वासीकी वाणी को डुबो देता है। इस दृश्य में कोई दैशिक (Spatial) घटना वर्णित नहीं हुई, बल्कि मानसिक और आन्तरिक घटनाओं को संगीत-सवेतो द्वारा अभिव्यक्त किया गया है। इस दृश्य का उद्देश्य तर्कशील बुद्धि और आस्था के सघर्ष का सकेतात्मक भाव-चित्रण है। वाणी अहंकारी बुद्धि का प्रतीक है और सगीत आस्था का, जो अविश्वासका विरोध करती है। कुछ क्षणों के लिये

है, लेकिन अन्तिम सघर्ष में अविश्वास का नाश कर देती है। सघर्ष के अन्त होते ही सगीत का स्वभाव बदल जाता है।

सगीत को Leit motif बनाकर भी प्रयोग किया जा सकता है, जैसा कि Wagner की सगीत-रचनाओं में किया गया है। एक विशेष स्वरलहरी बार-बार विभिन्न स्थलों पर आकर प्रभाव की पुष्टि करती है। भाव-विशेष के आवर्तन, प्रत्यावर्तन को इस स्वरलहरी की आवृत्ति से व्यक्त किया जाता है। रेडियो-नाटककार भी इस सगीत प्रसाधन का प्रयोग करता है। आरम्भ में ही प्रमुख चरित्र का एक सगीत प्रतिरूप (Musical Counterpart) निर्धारित कर लिया जाता है। फिर जहाँ भी सगीत-लहरी सुनाई देगी श्रोता उस चरित्र की उपस्थिति को अनुभव करेगा। जैसे Fritz-Lang के विख्यात नाटक 'M' में हत्यारा हमेशा ग्रीग की एक मैलोडी गुनगुनाता रहता है। प्रसिद्ध श्रव्य-निर्देशक एस. एस. एम. ठाकुर ने चन्द्रवदन मेहता के नाटक 'विश्वामित्री' को प्रस्तुत करते समय उसी प्रकार के Musical motif का प्रयोग किया, जिससे नाटक में अद्भुत सौन्दर्य आ गया। विश्वामित्री एक नदी है। ठाकुर ने इसे जमजमे और प्यानों पर बजाई गई एक सगीत-लहरी से Identify कर दिया। विश्वामित्री के प्रवाह में जहाँ भी गतिरोध आता है, वहाँ सगीत-प्रवाह में भी अवरोध आ जाता है, और जब महर्षि विश्वामित्र की अनुकम्पा से विश्वामित्री को मनीषित और ईप्सित मार्ग मिल जाता है तो सवादो के साथ साथ प्रवाहित होने वाला सगीत भी एक मुक्त स्वच्छन्द सरिता बनकर वह निकलता है। जिसने भी यह नाटक सुना था वह स्वीकार करेगा कि यह प्रयोग अत्यन्त सफल रहा और इसका प्रभाव हृदय-ग्राही था। मुशी प्रेमचन्द के उपन्यास 'निर्मला' का रेडियो रूपान्तर (अटक) का निर्देशन करते समय मुझे इसी प्रकार का (Musical motif) बहुत सहायक सिद्ध हुआ। अन्तरसूचक सगीत के स्थान पर मैंने सितार और प्यानों पर बजाए हुए (Musical chimes) का प्रयोग किया। पहले जब नाटक में दुख का भाव अधिक नहीं था तो यह Chimes द्रुतगति में बजाई जाती थी। जैसे-जैसे निर्मला का जीवन दुःखमय होता जाता है इनकी गति धीमी पडती जाती है, यहाँ तक कि मंसाराम की मृत्यु के दृश्य के पहले और बाद वे बहुत ही लडखडाती हुई-सी बजाई गईं। इस सगीतात्मक संकेत ने दृश्य-परिवर्तन के अतिरिक्त काल-परिवर्तन को भी अभिव्यक्त किया। फिर 'डाकघर' प्रस्तुत करने समय भी मुझे इसी प्रयोग को आजमाने का अवसर मिला। सगीत-निर्माता प०जीवनलाल मट्टू ने लय-परिवर्तन और वाद्ययंत्रों के फेर-बदल से नाटक के कथानक की भावात्मक अभिव्यक्ति करने वाला सगीत सयोजित किया। इस सगीतात्मक ध्वनि प्रतीक द्वारा अमल का धीरे-धीरे रोग में घुल जाना अत्यन्त प्रभावास्पद रूप से व्यक्त किया गया।

ऊपर दिये गये उदाहरणोंसे स्पष्ट है कि कुछ परिमितियों के रहते भी रेडियो-नाट्य का क्षेत्र बहुत विस्तृत है। साहसी कलाकार की मौलिकता-प्रिय कल्पना को आत्माभिव्यक्ति के इतने अवसर शायद ही किसी और कला में प्राप्य होंगे। श्रव्य-शैली के उपकरणों, साधनों और प्रसाधनों द्वारा निर्मित मसार हमारे विविध आकर्षणों से पूर्ण ससार से कम वास्तविक नहीं बल्कि उससे कहीं अधिक सुन्दर और रोमाचक है। और सूक्ष्म विचार और भाव-परिवर्तनों, आन्तरिक मनस्थितियों और साधारण एव असाधारण व्यक्तित्व के गुप्ततम सघर्षों और मानस की पल-पल बदलती रहने वाली अवस्थाओं का चित्रण केवल ध्वनि के माध्यम द्वारा ही कुशलता से हो सकता है।

तृतीय खण्ड

शिल्प

पहला अध्याय

रेडियो-नाटक का रूप-विधान

४३ परिभाषा का प्रयास —नाटक की परिभाषा सरल भी है और कठिन भी। सरल इसलिये कि यदि एक कलाकृति में कुछ विशेष गुण पाये जायें, तो हम उसे 'नाटक' का नाम दे सकते हैं। और कठिन इस तरह, कि सब कुछ कहकर भी हम उस परिभाषा को सम्पूर्ण नहीं मान सकते। यह बात नाटक के नहीं सभी कला-रूपों के विषय में सत्य है। फिर भी हम प्रयत्न करेंगे कि नाटक का इस प्रकार विश्लेषण करे कि हमें उसके अंगोपांगो (Components) के अध्ययन-परीक्षण से उसका वास्तविक अर्थ प्रकट हो जाय।

मवसे पहले हमें यह स्वीकार करना होगा कि अन्य कलाओं की भाँति नाटक भी मनुष्य की सौन्दर्यानुभूति की अभिव्यक्ति है जिसका उद्देश्य, विशेष स्थितियों में, विशेष चरित्रों के कार्यव्यापार के प्रति हमारी उत्सुकता जगाना, और इस जाग्रत श्रौत्मुख्य की तृप्ति द्वारा हमारे हृदय में रसोद्दीपन करना है। नाटककार नाटक क्यों लिखता है, इसका एक ही उत्तर है, वह नाटक की रचना करता है क्योंकि रचना मनुष्य की प्रकृति का एक गुण है। प्रश्न उठता है कि एक कलाकार नाटक ही क्यों लिखता है, कविता क्यों नहीं लिखता या प्रतिमाएँ क्यों नहीं बनाता। इस प्रश्न का भी वही उत्तर है। नाटककार नाटक की रचना करता है क्योंकि वस्तु जगत के प्रति अपनी भासकित और कुतूहल को नाट्य-रचना द्वारा व्यक्त करना उसका स्वभाव है। तभी उसकी कलाप्रवृत्ति नाटकीय रूप धारण करती है। एक डबडबाई आख कवि के लिये कविता के स्रजन की प्रेरक हो सकती है, नाटककार के लिये एक दुखान्त नाटक की। कवि और नाटककार में एक और अन्तर भी है। कवि भावना को विशुद्ध रूप में प्रस्तुत करता है, नाटककार उसे अपने चरित्रों द्वारा साकार करता है। कवि की सफलता भावावेश के अतिरेक को वाक्यों का स्थूल वेश देने में है, नाटककार का गुण

भावातिरेक को सयत करके और चरित्रों की क्रिया द्वारा प्रस्तुत करने में है। यही कारण है कि कविता स्वभाव से भावना-प्रधान (Inspirational) है, नाटक निर्माण-प्रधान और स्थापत्य-गुण-युक्त (Architectural) ।

वैसे तो नाटककार एक सजग और सवेदनशील कलाकार की हैसियत से सम्पूर्ण वस्तुजगत का बोध प्राप्त करता है पर अपनी रचना के लिये वह केवल वस्तु-जगत के उन पहलुओं पर विचार करता है जिनमें किसी न किसी प्रकार की विशेषता या असाधारणता पाई जाये। इसलिये जीवन की अविरत धारा में से वह केवल वही घटनाएँ या वृत्त चुनता है जिन्होंने उसे विशेष रूप से प्रभावित किया हो, जिनमें किसी प्रकार की असाधारणता हो। नाटकीय वृत्त और स्थितियाँ जीवन के विशेष स्थल होते हैं जहाँ पहुँचकर जीवन में प्रत्यक्ष और प्रभावास्पद परिवर्तन आता है। इसी कारण ऐसी स्थितियों का भावात्मक और मानवीय महत्त्व होता है। इन्हीं स्थलों पर एक चरित्र विशेष की वास्तविक समस्या हमारे सामने प्रकट होती है। अतः अपनी प्रकृति के अनुसार नाटक वास्तव का यथार्थ, हूबहू चित्रण नहीं है, क्योंकि, स्वयं जीवन में नाटकत्व नहीं है, नाटकत्व है जीवन के विविध प्रकार के व्यापारों में से संकलित विशेष और असाधारण घटनाओं में, महत्त्वपूर्ण स्थितियों में। इसलिये—
It is the business of the dramatic to scoop the cream of emotional and significant experience, from the milk of reality
अर्थात् नाटककार का कार्य है जीवन की यथार्थता के पय से भावनात्मक और सार्थक अनुभूति के नवनीत को मन्थन करके निकालना। इन विशेष और महत्त्वपूर्ण अनुभवों की अभिव्यक्ति वह एक या अधिक चरित्रों के कथोपकथन द्वारा करता है। रेडियो-नाट्यकार इस उद्देश्य को केवल ध्वनि के माध्यम द्वारा पूर्ण करता है। इसलिये उसकी रचना श्रुतिका कहलाती है।

इस विश्लेषण के बाद अब हम नाटक की एक सामान्य-सी परिभाषा बना सकते हैं। नाटक एक ऐसी साहित्यकृति है, जिसमें एक विशेष और महत्त्वपूर्ण स्थिति से प्रभावित होकर, एक कथानक को प्रस्तुत किया जाता है, जिसमें हम अनुभूति जीवन का प्रतिबिम्ब देख सकते हैं। कथानक एक कहानी है जिसमें हम एक समस्या का उदय, विकास और परिणति देखते हैं। कथानक महत्त्वपूर्ण घटनाओं का एक क्रम है जिसे सवाद-प्रवाह द्वारा सगठित रखा जाता है। और सवादों की निर्मिति होती है चरित्रों के पारस्परिक सघात से। तो नाटक में जो तत्त्व हैं, वे हैं, विषय-वस्तु, कथानक, चरित्र और संवाद।

४४. नाटक का बीज कहानी—'कहानी सजनात्मक साहित्य का बीज है' (I. A. Richards) इसलिए नाटक का सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व, उसकी

कहानी है। हाँ, कहानी के साधारण नाटकीयकरण और नाटक में अन्तर है। यह एक उदाहरण से स्पष्ट हो जायेगा।

अनिल विदेश चला गया था और कुछ वर्ष घूमने के बाद घर लौट आया है। इस कहानी के आधार पर नाटक का निर्माण नहीं हो सकता। हाँ, अगर इसी स्थिति को यो देखा जाय कि अनिल इसलिये देश त्यागकर चला गया था कि उसने अपनी पत्नी की हत्या की थी, तो इस कथा के आधार पर हम एक नाटक का निर्माण कर सकते हैं। इससे यह स्पष्ट हुआ कि जहाँ साधारण कथा में समस्या का तत्त्व नहीं होता वहाँ इस अनिवार्य तत्त्व के अभाव में नाटक की कल्पना नहीं की जा सकती। कथानक में जितनी अच्छी तरह से समस्या का विश्लेषण और विकास किया जायेगा और जितना सफलतापूर्वक हम उसका समाधान कर सकेंगे उतना सफल हमारा नाटक होगा। इसलिये समस्याओं का निर्माण और समाधान ही कथानक है।

एक साधारण नाटक में हम एक कथा से परिचित होते हैं। यह सवादो द्वारा प्रस्तुत की जाती है। सवाद शब्दों के क्रम से निर्मित होते हैं और शब्द हमारे विचारों और अनुभूतियों के प्रतीक होते हैं। और इन विचारों और अनुभूतियों का स्रजन वस्तुजगत के अध्ययन और इन्द्रियज अनुभवों से होता है। रेडियो-नाट्य में ये सब तत्त्व उपस्थित होते हैं किन्तु ये सब ध्वनि के माध्यम द्वारा साकार होते हैं। अगर किसी लेखक से कहा जाये कि तुम्हें रेडियो-नाटक में एक कहानी सुनानी है तो वह सोचता है कि इसमें क्या है, उसके पास विचार हैं, चरित्र हैं, और एक कथानक है। आखिर कहानी के लिए और क्या चाहिए। पर रेडियो के लिये कहानी कहना सरल नहीं है, क्योंकि श्रव्य के माध्यम द्वारा प्रस्तुत किये जाने के लिये साधारण कहानी में कुछ ऐसे परिवर्तन अनिवार्य हो जाते हैं जिनके बिना कहानी का अर्थ पूर्ण रूप से व्यक्त नहीं हो सकता। इसके अतिरिक्त कुछ कहानियाँ रेडियो के लिये उपयुक्त होती हैं दूसरी नहीं। कभी-कभी परिवर्तनों से भी काम नहीं चलता। आम तौर पर रेडियो नाटक की कल्पना इस प्रकार की जाती है कि उसकी वस्तु, जहाँ तक हो सके, ध्वनि द्वारा ही प्रकाशित हो।

कथावस्तु के स्रोत के अनुसार नाटक ऐतिहासिक, सामाजिक, राजनैतिक, धार्मिक, रहस्यमूलक आदि होते हैं। और तत्त्व-विशेष की प्रधानता के अनुसार कथानक-प्रधान, चरित्र प्रधान, वातावरण-प्रधान और शब्द-प्रधान कहलाते हैं। अगर नाटक में वास्तविकता पर बल दिया गया हो तो वह वास्तव-प्रधान होगा। अगर कल्पित-कथावस्तु पर बल दिया गया हो तो कल्पना-प्रधान। एक साधारण नाटक में श्रोता इन तीनों तत्वों के समन्वय को अनुभव करता है। कथानक, चरित्र और वातावरण के सामंजस्य से ही वह साहित्यकृति जन्म लेती है जिसे हम नाटक कहते हैं।

रेडियो-नाटक का रूप-विधान

निश्चित अवधि के लिये श्रोता नाट्यकार द्वारा निर्मित कल्पना-समार विहार करता है। वहाँ की प्रत्येक विशेषता को ध्यानपूर्वक देखता है, और आनन्द ग्रहण करता है। यद्यपि वह इस कल्पना-ससार में उस समय प्रविष्ट होत जब बहुत-कुछ हो चुका होता है, फिर भी वह चरित्रों से परिचित हो जाने पर अनुभव करता है जैसे वह सदा से उनके साथ रहता चला आया हो, उन्हें जान पहचानता हो, उनके दुःख-सुखों में शरीक होता रहा हो, सहानुभूति द्वारा उनकी दुर्वेदना, उनकी समस्याओं, सघर्षों का अनुभव करता है। और इसी प्रकार, यद्यपि निर्धारित पथ पर चलते हुए नाटक एक ऐसे स्थान पर जाकर समाप्त हो जाता जिसके पश्चात् अभी बहुत-कुछ होगा, फिर भी उसे ऐसे लगता है जैसे वह एक विशेष से परिचित होकर उसे कभी नहीं भूल सकेगा। इस प्रकार श्रोता त्रैकायिक की अनुभूति करता है। वह वर्तमान में रहता हुआ भी भूत और भविष्य ज्ञान प्राप्त कर सकता है। यह अनुभूति उस शक्ति का चमत्कार है जिसे हम कल कहते हैं, कल्पना, जो देश-काल के प्रतिबन्धों से मुक्त है।

नाटककार कभी पूर्ण कथा को प्रस्तुत नहीं करता क्योंकि सीमित अवधि में उसके लिये आरम्भ से अन्त तक कथा की सब घटनाओं का वर्णन सम्भव होता। वैसे भी नाट्य-कला की दृष्टि से ऐसा करना नाटक के आकार और प्रभाव ऐक्य के लिये हितकर नहीं होता। इसलिये नाटककार कथाक्रम में से एक ऐसे का पार्थक्य करता है, जिसमें एक समस्या प्रस्फुटित होती दिखाई देती है। फिर व नक के विकास द्वारा वह उसका समाधान करता है।

नाटक का जन्म एक विचार स्फूर्ति के रूप में होता है। इसी स्फूर्ति का विकास ही नाटक का क्षेत्र है, इसकी जीवन-कथा नाटक की अवधि। अमरीकी श्रव्य-विज्ञ काउगिल ने इस समस्या पर एक सुन्दर उपमा द्वारा प्रकाश डाला है। वह कहता है कि लेखक पहले अपनी कहानी को एक विचार के रूप में देखता है। यही आधार है जिस पर वह अपने कल्पना-ससार का निर्माण करेगा। वास्तव में उ कल्पित वस्तु-जगत इसी विचार की विस्तारपूर्वक अभिव्यक्ति है। उस अवस्था उसका चित्र बहुत ही घुँघला होता है, जैसे वह पर्वत-शिखर से एक स्थान विशेष अवलोकन कर रहा हो। इमसे पहले कि वह अपने साथियों (नाटक से आनन्द करने वाले) को उस आकर्षण-केन्द्र तक ले जा सके, उसे उस पथ का निर्माण होता है, जिससे वे वहाँ तक पहुँच सकें। पर्वतशिखर निस्सन्देह एक बहुत ही आ और मादक स्थान है। वहाँ से दूर-दूर तक का दृश्य दिखाई देता है। कलाकार हृदय में एक बलवती इच्छा उभरती है कि वह सीधा, एक ही छलाँग में, उस आकर्षण-केन्द्र तक जा पहुँचे। लेकिन ऐसा करने में वह पथ भूल जाता है, दिशा

बैठता है। और इस प्रकार निर्मित 'कहानी' उस घाटी ऐसी होती है जिसमें कोई पहरो घूमा करे, पर न पथ पाए न दिशा और न ही अपने मननीपित लक्ष्य तक पहुँच सके।

कहानी में बहुत से गुण होते हैं पर एक गुण सबसे प्रधान है और वह है Interest, आंतुसुक्य और आकर्षण। अगर नाट्य-कथा में इस गुण का अभाव है तो वह भले ही मौलिक और गम्भीर विचारों से श्रोत-श्रोता क्यों न हो, श्रोता उससे प्रभावित नहीं होगा। नाटक के कथानक का निर्माण इसी उद्देश्य की प्राप्ति के लिये होना चाहिए। घटनाओं का सकलन भी इसी दृष्टि से होना चाहिए। आकर्षण सम्बन्धी एक और बात भी विचारणीय है। नाट्य-कथा घटनाओं का एक क्रम है। यह क्रम गति (Movement) द्वारा प्रत्यक्ष होता है। इस गति की एक दिशा होनी चाहिए। इस दिशा का एक लक्ष्य होना चाहिए। इसी लक्ष्य पर श्रोता का ध्यान केन्द्रित कर सकना और वहाँ तक पहुँचने की उत्सुकता और इच्छा उसके मन में जागृत करना और उसे नाटक के अन्त तक प्रबल रखना ही रेडियो-नाट्यकार की सफलता का सबसे बड़ा प्रमाण है।

४५ नाटक का विचार स्फूर्ति—नाटक का बीज एक विचार या स्थिति होती है। इस विचार या स्थिति में वे तत्त्व उपस्थित होते हैं जो विकसित होने पर नाटक का स्वरूप धारण कर सकते हैं। सामान्यतः इसमें चरित्रों, परिपाश्र्वं और वातावरण के हल्के संकेत भी होते हैं। कथानक का अन्तिम रूप इस में प्रतिबिम्बित न हो, पर इनका आभास हमें मिल जाता है कि इस स्थिति से कौन-कौन सी घटनाएँ आविर्भूत हो सकती हैं।

नाटक के विचार का जन्म अनेक प्रकार से हो सकता है। आपका राह चलते, एक अद्भुत चरित्र से साक्षात् हो जाय, उसकी आसाधारणता आपको उसके विषय में सोचने पर मजबूर कर दे और आप अपनी कल्पना और सहानुभूति के सहारे धीरे-धीरे उस चरित्र के रहस्य को पाते चले जायें, यहाँ तक कि उस अद्भुत चरित्र का सार प्रकट हो जाय। या एक ऐसी घटना आपके ध्यान को आकृष्ट कर ले, जिसमें कई समस्याएँ उठा देने की सम्भावना हो। जैसे विवाह की रात एक नव-विवाहिता को पता चलता है कि उस का वर मानसिक विकार का रोगी है। या कभी एक अद्भुत वस्तु, उदाहरणार्थ, एक पुराने खड्ग को देखते ही आपके मन में एक विचार क्रम उभर उठे और इसके आधार पर आप एक कल्पित कथावस्तु का निर्माण कर लें।

यह कहना बहुत कठिन है कि विचार का जन्म मस्तिष्क में होता है या हृदय में। शायद इन दो शक्तियों के परस्पर सघात से ही विचार का जन्म होता है। कोई विचार ऐसा नहीं जिसके पीछे एक अनुभूति नहीं है, और कोई अनुभूति ऐसी नहीं

जो एक विचारधारा को प्रवाहित न कर दे। नाटक के विचार का प्रस्फुटन और विकास बिलकुल उषा के उदय की तरह होता है। जैसे पहले हम देखते हैं कि चारों ओर अन्धकार है, फिर सहसा आँखों को प्रकाश का भ्रम होता है, हम ध्यानपूर्वक देखते हैं; फिर वही अन्धकार, कुछ समय के पश्चात् एक स्थान पर प्रकाश की एक सूक्ष्म छटा मात्र दिखाई देती है, और इससे पहले कि हम उसके अस्तित्व के विषय में अपना मत निर्धारित कर सकें वह एक आलोक-किरण के रूप में फूट निकलती है। फिर इसी किरण के साथ-साथ और किरणें फूट निकलती हैं। अन्धकार मिटता चला जाता है और प्रकाश की रेखाएँ उज्ज्वलतर होती चली जाती हैं। और हम कह उठते हैं सवेरा हो गया। ताजमहल को देखते ही नाट्यकार उस कल्पनालोक में खो जाता है, जिसमें शाहजहा और मुमताजमहल एक दूसरे को देखकर हर्षित और उन्मत्त हो रहे हैं। फिर उसकी अन्तर्दृष्टि देखती है मुमताज आखिरी हिचकियाँ ले रही है। शाहजहा धोकातुर होकर ताजमहल का निर्माण शुरू करवाता है। हज़ारों मजदूर पत्थर ला रहे हैं, उन्हें काट-तराशकर ऊपर चढ़ा रहे हैं। और इस प्रकार धीरे-धीरे नाट्यकार के मानस पर पूरे ताज का चित्र अंकित हो जाता है। ताज को देखकर लेखक के मन में ये सबकी सब घटनाएँ कहाँ से प्रकाश में आ जाती हैं? वह कौन सी शक्ति है जो इन घटनाओं को एक क्रम के रूप में सयोजित करके उपस्थित करती है? इन क्रमबद्ध चित्रों का निर्माण कल्पना करती है, वही इन खाकों में रंग भरती है। इनका आधार लेखक का अनूभव होता है, पर इनका रूप-रंग वह शक्ति निर्धारित करती है जो एक कलाकार को कलाकार बनाता है। जितनी ही उसकी कल्पना विकसित होगी उतने ही उसके चित्र आकर्षक और मौलिक होंगे। साधारण कल्पना, जिसका क्षेत्र अत्यन्त परिमित होता है और जिसकी उड़ान बहुत नीची होती है, शायद उन सब विविध छवियों की रचना नहीं कर सकती जो एक विकसित कल्पना द्वारा कलाकार कर सकता है।

विचार-वस्तु कब कथावस्तु बनना शुरू हो जाती है, यह हमें मालूम नहीं होता। रचना-प्रक्रिया के ये दो स्थल निस्संदेह ही भिन्न हैं, पर इन दो के बीच रेखा खींचना प्रायः असम्भव होता है। जैसे उदयाचल का प्रकाश स्फूर्तिग हमारे देखते-देखते ही प्रकाश-प्रवाह के रूप में विकसित होने लगता है, उसी प्रकार एक विचार या अनुभूति प्राकृतिक रूप से विकासोन्मुख घटनाक्रम (Evolutionary Sequence) के रूप में परिणत हो जाती है। कविता में, भाव कब शब्द बनते हैं इस क्रिया का विश्लेषण नहीं किया जा सकता, यद्यपि कविता को लेकर हम उस निराकार भावना या अनुभूति की कल्पना कर सकते हैं जो कि कविता का आधार या प्राण है। नाटक के आधार का आभास हमें कविता की अपेक्षा अधिक सरलता और स्पष्टता से होता है, क्योंकि नाट्य-कला, कविता की अपेक्षा अधिक सृजनात्मक और निर्माणात्मक (Constructional)

है। एक मनुष्य से परिचित होते ही हम उसके बारे में सोचने लग जाते हैं। सोचने के साथ ही हमारे मन में उस व्यक्ति की समस्याओं का बोध होने लगता है। हम उसके प्रति आकृष्ट होने लगते हैं। उसी प्रकार एक विचार से उद्वेलित होते ही कल्पना उस निराकार भाव को रूपायत्त करना आरम्भ कर देती है। नाटककार की कल्पना यह कार्य एक घटनाक्रम द्वारा करती है। कहानी का एक परिलेख हमारे मस्तिष्क में स्थिर होने लगता है। लेकिन हमें यह न भूलना चाहिए कि यह एक परिलेख, एक रेखाचित्र ही होता है, एक आधारमात्र, जिस पर हम एक सफल नाटक खड़ा कर सकते हैं। रचना में प्रेरणा और कला (रचना-शिल्प के अर्थ में) दो स्थल हैं। एक आरम्भ है दूसरा अन्त। इसी स्थल पर हमें परख लेना चाहिए कि हमारा यह आधार वास्तव में सुदृढ़ और विश्वसनीय है या नहीं। हमें विश्वास होना चाहिए कि यह आधार आगे चलकर बनने वाली इमारत का बोझ सहार लेगा। यह निश्चित होना चाहिए कि यह विचारवस्तु वास्तव में महत्त्वपूर्ण है, और इसमें नाटक के अन्त तक श्रोता का ध्यान आकृष्ट किये रखने की सामर्थ्य है। अगर यह विचार श्रोता की उत्सुकता को नहीं जगा सकता, या उसके आकर्षण को केन्द्रित नहीं कर सकता, तो समझना चाहिए कि या तो विचार इतना सीमित और जड़ है कि उसका विस्तार और विकास नहीं हो सकता, या नाटककार उसमें अन्तर्निहित सघर्षों को स्पष्ट रूप से अनुभव नहीं कर सका। सघर्ष या विस्फोट का तत्त्व ही नाट्य-क्रिया की (Driving Force) है और इस सघर्ष का प्रत्यक्षीकरण नाटककार का मुख्य कार्य।

४६. सघर्ष — नाटक की कथावस्तु में समस्या के अश का अभाव, नाटक में सर्वथा आकर्षणहीन बना देगा, क्योंकि जब तक श्रोता समस्या से परिचित न होगा उसकी उत्सुकता नहीं जागेगी। अगर नाटक में सघर्ष का अभाव है, तो नाटक में क्रिया का तत्त्व विकसित नहीं हो सकेगा। प्रत्येक नाटक प्रश्न से उत्तर की ओर बढ़ता है, अनिश्चित से निश्चित की ओर प्रगति करता है। प्रश्न से समस्या उठती है, और उत्तर इस समस्या के समाधान से प्राप्त होता है। समस्यामूलक विचारवस्तु सघर्ष द्वारा प्रकाशित होती है। इसलिये नाटककार को विषय-वस्तु को कथानक में बदलने से पहले यह देख लेना आवश्यक है कि एक विचार-विशेष में कितने संघर्ष अभिहित हैं। सघर्ष के कई कारण होते हैं, पर मूलतः उसमें हम दो शक्तियों का विरोध और द्वन्द्व देखते हैं। यह विरोध विचार का विचार से, आदर्श का आदर्श से, एक व्यक्ति का दूसरे व्यक्ति से या व्यक्ति का अपने आप से हो सकता है।

कथानक का निर्माण करने से पहले यह आवश्यक है कि लेखक एक विचार या स्थिति में अन्तर्निहित सघर्ष का परीक्षण और स्पष्टीकरण करे और उसे अपेक्षा-कृत अनावश्यक समस्याओं से अलग कर ले, क्योंकि केवल एक ही क्रम ऐसा होगा जो

कथा को अपेक्षित चरम सीमा तक पहुँचा सकेगा। हो सकता है कि एक लक्ष्य तक पहुँचने के कई मार्ग हो, लेकिन सुविधापूर्ण और संक्षिप्त मार्ग एक ही होता है। नाटककार का प्रथम उद्देश्य इसी मार्ग को निर्धारित करना है। एक विचार को लेकर अनेक कथानकों का निर्माण हो सकता है, पर सब कथानक एक से महत्त्वपूर्ण नहीं हो सकते। एक विचार पूर्ण रूप से उस समय सजीव होगा जब उसे स्वानु-रूप कथानक और पात्रों द्वारा अभिव्यक्त किया जायेगा।

साराशत स्थिति, जिसमें समस्या और संघर्ष का तत्त्व वर्तमान है, नाटक के रूप का स्रोत है, किन्तु केवल इसी पर बल देना उचित नहीं, क्योंकि नाटक को स्थायी महत्त्व प्रदान करने वाला तत्त्व है उसका विषय (Theme)। चरित्र भी कम महत्त्व-पूर्ण नहीं। अगर स्थिति (Situation) पर अधिक बल देते हुए चरित्र की उपेक्षा की जाय तो उसका परिणाम अप्राकृतिक और निकृष्ट नाटक होता है। अगर स्थिति पर बल देते हुए वास्तविकता की उपेक्षा की जाय तो परिणाम होता है अतिरजित नाटक, मैलोड्रामा या फार्स।

प्रभावजनक स्थिति का निर्माण उसमें अन्तर्निहित संघर्ष के विकास के बिना सम्भव नहीं, और किसी भी संघर्ष का प्रकटीकरण उचित और ठोस चरित्रों की रचना के बगैर नहीं हो सकता, क्योंकि एक नाटक की विविध घटनाएँ, उसकी महत्त्व-पूर्ण स्थितियाँ, चरित्रों की समस्याओं से आविर्भूत होती हैं।

समस्या के समाधान (नाटक का अन्त) से परिचित होना इस बात का आश्वासन नहीं दिला सकता कि नाटककार सचमुच प्रधान और मूल संघर्ष को पा गया है। अक्सर देखा गया है कि नाटककार कथा का विकास करते हुए पूर्व-अनुमित परिणति (Denouement) से दूर ही दूर होता चला गया। उलझनें बढ़ती गईं, लेकिन उससे नाटक को कोई लाभ नहीं पहुँचा। इसका कारण यह होता है कि नाटककार ने रचना-प्रवाह में मुख्य संघर्ष (Main Conflict) पर नहीं, बल्कि गौण संघर्ष (Minor Conflict) पर ध्यान दिया और इस प्रकार वह सही दिशा को खोकर व्यर्थ की उलझनों में फँस गया, या इसका कारण यह था कि उसकी अनुमित-परिणति वास्तव में किसी गौण समस्या का समाधान थी।

इसके विपरीत एक और सम्भावना भी है। नाटककार कथा की मूल और प्रधान समस्या का समाधान अत्यन्त शीघ्रता से कर लेता है। और नाटक के शेष भाग में गौण संघर्षों (Minor Conflicts) का विकास करता रहता है। परिणाम यह होता है कि प्रमुख समस्या का समाधान होते ही श्रोता की उत्सुकता और कुतूहल का अन्त हो जाता है और श्रोता चाहे किसी भी समस्या में ध्यान देने को प्रस्तुत नहीं होता।

एक कुशल नाटककार अपनी वधावस्तु को ऐसी कथा द्वारा व्यक्त करता है जिसमें नाटक के अन्त तक श्रोता की उत्सुकता बनी रहे। कथा का प्रत्येक डग श्रोता के कतूहल को जगाता है, और उसके आकर्षण को तीव्र से तीव्रतर करता है। प्रश्न यह उठता है कि नाटककार किस प्रकार निर्णय करे कि अमुक समस्या प्रधान और इसी कारण नाटक के लिए महत्वपूर्ण है, और अमुक नहीं। काउगिल हमें परामर्श देता है कि सबसे पहले हमें कथा को संचालित करने वाले चरित्रों का अध्ययन-परीक्षण करना चाहिए, इस प्रश्न का उत्तर खोजते हुए, कि उनकी सबसे बड़ी समस्या क्या है, कौन न किम का विरोध कर रहा है, और इस विरोध का हेतु (Motvie) क्या है? कथानक के विकास के लिये सही रास्ता ढूँढने के लिये एक और तरीका भी है। हमें स्थिति को सब दृष्टिकोणों से देखते हुए यह निर्णय करना चाहिए कि हम किस दृष्टिकोण से समस्या के सभी पहलुओं पर विचार कर सकते हैं। फिर हमें यह देखना होगा कि स्थिति में अन्तर्निहित समस्याओं में कौन सी ऐसी हैं जो सब से अधिक महत्वपूर्ण हैं, और जिनका विकास हमें नाटक की परिणति के अधिक निकट ले जायगा। सबसे सफल विधि नाटक के निर्माण से पहले उसका एक खाका या परिलेख बना लेना है। क्योंकि परिलेख में विवरण की उलझनों कम होने के कारण समस्याओं को अधिक सरलता और सुगमता से जाँचा-परखा जा सकता है और दिशाभ्रम का भय नहीं रहता। अगले परिच्छेद में हम कथानक और इसके लिये बनाये जाने वाले परिलेख (Scenario Sketch) की चर्चा करेंगे।

४७. कथानक—कथानक का अस्तित्व चरित्रों और स्थितियों पर अवलम्बित है क्योंकि चरित्रों की क्रियाएँ और प्रतिक्रियाएँ ही कथानक का निर्माण करती हैं। एक विचार-वस्तु की अभिव्यक्ति के लिये कभी कहानी पहले सूझनी है और चरित्र बाद में गढ़े जाते हैं। कभी एक चरित्र की कल्पना हमारे मानस में उदित होती है और इसी के अनुरूप कहानी का निर्माण किया जाता है। इन दोनों स्थितियों में हमारा उद्देश्य एक ही होता है चरित्रों और घटनाओं द्वारा एक समस्या का विकास करना और समाधान खोजना। यही क्रिया नाटक का कथानक है।

मूलरूप में कथानक वह होता है जिसमें एक घटनाक्रम द्वारा एक सघर्षमूलक समस्या का समाधान किया जाता है। इस प्रकार नाटक का प्रत्येक स्थल, उसका प्रत्येक दृश्य इसी समाधान की ओर बढ़ता हुआ कदम होता है। चरम सीमा की ओर प्रगति नाटक की उत्कर्षोन्मुख क्रिया (Ascending Action) और उत्कर्ष-बिन्दु से परिणति की ओर गति को नाटक की अपकर्षोन्मुख क्रिया (Descending Action) या (Denouement) कहते हैं। कई बार ताकिक दृष्टि से समस्या का पूर्ण समाधान नहीं होता, लेकिन श्रोता नाटक के अन्त से सन्तुष्ट हो जाता है,

क्योंकि उस स्थान तक पूरी कथा सुनाई जा चुकी होती है ।

ऊपर कहा था कि नाटक घटनाओं का एक सुनिश्चित क्रम है जिसमें हम एक समस्या का उदय, विकास और समाधान देखते हैं । अक्सर नाटक एक ऐसे स्थान से शुरू होता है जब समस्या पहले ही से उपस्थित होती है । नाटक के अवधिक्षेत्र में उसका विकास किया जाता है । कथानक का निर्माण करते समय सबसे पहला और शायद सबसे अधिक महत्वपूर्ण प्रश्न नाटक के आरम्भ का होता है । नाटककार की शैलीगत विशेषताएँ नाटक के प्रारम्भ से बहुत-कुछ स्पष्ट हो जाती हैं । अनुभव से एक बात सिद्ध होती है । रेडियो-नाटक के लिये कहानी को उस स्थल से उठाना अच्छा होता है जहाँ से बहुत समय या शब्द नष्ट किये बिना ही श्रोता मुख्य समस्या और उसमें अन्तर्निहित सघर्षों का परिचय पा सके । यह स्थान घटनाक्रम में कहीं भी मिल सकता है, कथा के आरम्भ में, उसके मध्य में या कहानी के उत्कर्ष-बिन्दु के पास ही जहाँ से पिछली घटनाओं को एक Flash Back में प्रस्तुत किया जाता है ।

आरम्भ निश्चित हो जाने पर कहानी के अन्त की ओर ध्यान देना होगा । आरम्भ और अन्त नाटक के दो छोर हैं । इन दोनों की सगति बैठाना ही सबसे कठिन काम है, क्योंकि नाटक को इसी मध्य श्रेणी पर ही उसकी यथार्थता और सफलता निर्भर होती है । अक्सर देखने में आया है कि एक नाटक अच्छी तरह शुरू होकर भी श्रोता की उत्सुकता और आकर्षण को केन्द्रीभूत नहीं कर सकता । या तो नाटककार ने उसके मध्य को इतना उलझा दिया होता है कि अनावश्यक और उद्भ्रान्तिजनक रचना से श्रोता का मन उकताहट से भरकर नाटक की समस्या से विरक्त हो जाता है, और अन्त प्रभावास्पद होने पर भी वह समूचे नाटक के विषय में अच्छी राय कायम नहीं कर पाता । या फिर उसने नाटक के मध्यस्थल पर इतना कम ध्यान दिया होगा कि नाटक का आकार वीने का-सा होकर रह गया है । नाटक के कथानक में भेंदक उछाल-क्रिया (Hop step and jump) बहुत बुरा प्रभाव पैदा करती है । कथानक का विकास इस प्रकार होना चाहिए जैसे एक निर्माता एक इमारत का निर्माण करता है । -उसके लिये एक सुदृढ नींव तो अनिवार्य है ही, लेकिन इमारत की सुन्दरता और दृढता के लिये मध्यस्थलों की ओर भी उतना ही ध्यान देने की आवश्यकता होती है । नहीं तो उत्तम कथावस्तु होने पर भी नाटक बहुत ही भद्दा होगा, उसी प्रकार जैसे पूरा ध्यान न मिलने पर एक अच्छे बीज से भी एक अच्छा पेड़ नहीं बन सकता । नाटक के मध्य भाग में कहानी के सभी पहलुओं पर प्रकाश डाला जाता है, इसी में हमें चरित्रों की भावात्मक पृष्ठभूमि का परिचय मिलता है, इसी के आधार पर भविष्य में उदित होने वाली घटनाओं का निर्माण होता है, इसी की सहायता से नाटक के अन्त को मनोवैज्ञानिक सत्यता (Psychological

truth) प्राप्त होती है। मध्यभाग के पहले अंश में नाटक के आरम्भ में प्रस्तुत की गई समस्याओं को उभारा जाता है, ताकि श्रोता का ध्यान उन पर केन्द्रित हो सके— The questions which have been suggested to the audience are brought into sharp and brilliant focus, (P Wilde) दूसरे में समस्याएँ अत्यन्त गम्भीर हो जाती हैं, लेकिन इसी के साथ उनके समाधान की सम्भावनाएँ भी स्पष्ट रूप से प्रकाश में आनी शुरू हो जाती हैं। इस अंश में कथानक प्रवाही किन्तु आकारहीन होता है। लेकिन इसी में से परिणति क्रिया का उद्भव होता है, उलझनें इतनी बढ़ती हैं कि उनका सुलझना निश्चित हो जाता है।

कथानक के मध्य भाग में प्रायः गौण (Minor) और द्वैतीयिक (Secondary) सघर्षों का विकास किया जाता है। इसका उद्देश्य मुख्य समस्या को अन्य दृष्टिकोणों से देखना अथवा उसमें एक सम्बद्ध उपसमस्या को जोड़ना होता है। असफल और अपरिपक्व कथानक में ये अंश नाटक की प्रधान क्रिया से सश्लिष्ट नहीं होते, सफल और कलापूर्ण कथानक में ये उपाग नाटक की प्रधान समस्या में से ही आविर्भूत होता है, और उनका विकास तर्कसंगत, मनोवैज्ञानिक और कलात्मक दृष्टि से वस्तु का अनुरूप होता है।

अक्सर नाटक के मध्य भाग में बहुत सी घटनाओं का सग्रह कर दिया जाता है और यह आशा की जाती है कि इस प्रकार नाटक की क्रिया में गति आ जायगी। घटनाओं की भरमार करने से नाटक में गति नहीं आती, हाँ, उसकी स्वाभाविक गति का अवरोध निश्चय ही हो जाता है। जब तक ये घटनाएँ निश्चित रूप से समस्या की सघर्षरत द्वन्द्वात्मक सत्ताओं के सन्तुलन में परिवर्तन पैदा करें उनका परिणाम केवल गति मात्र (Activity) होता है, क्रिया (Action) नहीं। क्योंकि वे केवल समय के तल पर कथानक को आगे बढ़ाती हैं समस्या के तल पर नहीं। कथानक को वेग और गत्यात्मकता उन घटनाओं द्वारा प्राप्त होगी जिनसे कहानी को दिशा में कोई न कोई परिवर्तन आये, चरित्रों के विविध पक्षों पर प्रकाश पड़े और उनका विकास हो, और कहानी परिणति की ओर निश्चित प्रगति करे। इसलिए नाटक के मध्य भाग की व्यवस्था कथा को आगे बढ़ाने की व्यवस्था होगी।

नाटक के मध्य भाग में उपकथानक की रचना होती है। उपकथानक वास्तव में सहायक कथानक होता है। उत्तम कथानक में, मूलकथा और उपकथा आपस में इस प्रकार से गुम्फित होते हैं कि एक का आधार दूसरे पर होता है। जो सम्बन्ध मूल धारा के साथ अन्तरधारा का है, वही सम्बन्ध मूल कथा और उपकथानक का है। एक अच्छे उपकथानक में दो गुण अपेक्षित हैं। एक, वह कुछ समय के लिये श्रोता का ध्यान केन्द्रीय समस्या से हल्का-सा हटाकर उसे ऊब-उकताहट से बचा लेता है। इस

प्रकार उपकथानक नाटक में विविधता पैदा करता है। दूसरा, उसकी समस्याओं का समाधान प्रधान कथानक की समस्याओं के समाधान में सहायक होता है। इस तरह उसका प्रभाव मूल कथानक के प्रभाव की पुष्टि करता है। इसका सबसे उत्तम उदाहरण, शेक्सपियर के नाटक 'King Lear' में मिलता है, जहाँ उपकथानक मूल कथानक के प्रभाव की पुष्टि के साथ-साथ नाटक की कथावस्तु की व्यापकता का सूचक है। हम देखते हैं कि ग्लॉस्टर के साथ भी वही बीतती है जो लियर के साथ बीती, अतः उपकथानक में मूल कथानक का प्रतिबिम्ब दिखाई देता है। जो समबन्ध लियर का गॉनरेल और कॉर्डेलिया के साथ है, वही समबन्ध एडमंड और एडगर का ग्लॉस्टर के साथ है। दुस्मान्त में घटनाक्रम की आवृत्ति एक कलात्मक युक्ति है, जिसकी सहायता से शेक्सपियर अपने नाटक का scale व्यापक बना पाया है। शेक्सपियर की सफलता की प्रशंसा करते हुए सुप्रसिद्ध आलोचक ब्रेडले ने लिखा है— "This repetition does not simply double the pain with which the tragedy is witnessed it startles and terrifies by suggesting that the folly of Lear and the ingratitude of his daughters are no more aberrations, but in that dark cold world some fateful malignant influence is abroad freezing the springs of pity, except the nerves of anguish and the dull lust of eye" इस तरह दर्शक और पाठक के मन में यह धारणा स्थान प्राप्त करने लगती है कि 'किंग लियर' में व्यक्तियों का संघर्ष प्रदर्शित नहीं किया गया बल्कि, सत्ता की दो महान् सत्ताओं का द्वन्द्व प्रकट किया गया है। नाटक का प्रभावक्षेत्र बहुत ही विस्तृत हो जाता है, और ट्रेजिडी में व्यापकता आ जाती है।

४८. कथानक में गति और दिशा—एक उत्तम कथानक नाट्य-कथा को वेग और गति प्रदान करता है, लेकिन एक सुनिश्चित दिशा में। नाटक में गति-मात्र ही काफी नहीं है; उसमें प्रगति होनी चाहिए। विकास और प्रगति का अर्थ एक सफल और हृदयग्राह्य नाटक के लिये अनिवार्य है। गति और वेग के विषय में भी एक बात ध्यान देने योग्य है। द्वैतीयिक संघर्ष नाटक में विविधता और आकर्षण लाने के लिये प्रयुक्त होते हैं। प्रथम अग्रर ये द्वैतीयिक संघर्ष, स्थिति में एक ही लय में परिवर्तन पैदा करें; तो श्रोता शीघ्र ही कथान्त के विषय में अनुमान लगा लेगा। उसकी उत्सुकता कम होती जायगी। इसका परिणाम नाटक के प्रधान कथानक के लिये अच्छा न होगा। अग्रर स्थिति परिवर्तन की लय को एक-सा न रखकर घटाया-बढ़ाया जाय, तो इससे उत्सुकता बढ़ेगी और आकर्षण की पुष्टि होगी।

हास्यनाट्य में प्रायः बहुत-सी द्वैतीयिक समस्याएँ प्रयुक्त होती हैं। उनमें से प्रत्येक, स्थिति को अधिक गठीला और संकटमय बनाती है। लेकिन इससे पूर्व कि

नाटक की दिशा में कोई महान् परिवर्तन आये उसका समाधान हो जाता है। कभी समस्याओं का एक क्रम बन जाता है और अन्त में नाटककार कहानी को एक ऐसा मोड़ देता है कि वे सब ग्रन्थियाँ आप से आप सुलभती चली जाती हैं और एक आश्चर्यमय अन्त (Surprise ending) सारी समस्याओं का समाधान कर देता है। दुखान्त नाटक में यदि ऐसी कथानक संयोजना (Plot structure) हो, तो वह मैलौड्रामा का रूप धारण कर लेगा। एक शुद्ध दुखान्त में उपसमस्याएँ एक दूसरे में से निकलती हैं। और इन सबका स्रोत नाटक की प्रधान और मूल समस्या होता है। कभी उपसमस्याएँ समाधान की सम्भावनाएँ उपस्थित करती हैं। लेकिन वास्तव में उनके कारण मूल-समस्या का समाधान कठिनतर होता चला जाता है।

कथानक में उतनी ही समस्याएँ वाछनीय हैं, जिनसे कि नाटक के वेग और उममें प्रस्तुत विचार के विकास को सहायता मिलती हो। कथानक में उतने वृत्तों का संयोजन किया जाना चाहिए जिनसे श्रोता के आकर्षण में वृद्धि हो। फलतः रेडियो-नाटक के कथानक में साधारणतः इस प्रकार की संयोजना होनी चाहिए, प्रत्येक स्थिति-परिवर्तन के साथ क्रिया की गति, और प्रभाव की प्रगाढता बढ़ती चली जाय। जैसा कि काउगिल ने लिखा है—

“The pattern of the radio-drama is one of constantly rising interest, with the story conflict revealed and foreshadowed in the first scene, and each scene ending at a high pitch of story action, which is carried forward in the next scene, which again ends at a high point, until the final scene of climax and resolution ”

अध्याय दूसरा

रेडियो-नाटक का निर्माण

“A play needs to have a theme, this theme must be interpreted by a story, and the story must be stiffened into a plot”—Mathews

४६. कथा सामान्य रूप से सभी आख्यान-साहित्य का मूल आधार है। उपन्यास, कहानी, नाटक, इन सब में कथानक का तत्त्व सामान्य रूप से वर्तमान है। लेकिन इन सबका स्वरूप भिन्न है, क्योंकि प्रत्येक का स्थापत्य भिन्न है। रेडियो-नाटक का आधार है श्रुति, इसलिये उसका आकार और स्वरूप साधारण नाटक से भिन्न रहता है। उसकी शैली और शिल्प श्रव्यकला के सिद्धान्तों के अनुरूप होना चाहिए। रेडियो-नाटक का निर्माण श्रव्यकला की परिसीमाओं और विशेषताओं को सामने रखकर होगा, ताकि हम इस नये सृजनात्मक माध्यम का पूरा-पूरा प्रयोग कर सकें। रगनाटक का निर्माण मंच को सामने रखकर किया जाता है। उभी तरह से रेडियो-नाटक का निर्माण श्रव्यमंच की विशेषताओं को ध्यान में रखते हुए होना चाहिए। दूसरे शब्दों में रेडियो-के लिये कथा को इस रूप में प्रस्तुत किया जाना चाहिए, जिसकी पूर्ण अभिव्यक्ति, ध्वनि, शब्द और श्रव्यकला के मुख्य उपकरण, मगीत द्वारा हो सकती हो। अगर किसी कारण कथा के कुछ पहलू केवल ध्वनि या शब्द द्वारा व्यक्त नहीं हो सकते, और क्रिया का पूर्ण अर्थ एवं भाव पूर्णता से अभिव्यक्त नहीं हो सकता, तो रचना प्रभावरहित और नीरस होगी। इसके अतिरिक्त रेडियो-नाटक का निर्माण इस महत्त्व-पूर्ण बात को मन में रखकर होना चाहिए कि रगशाला के प्रेक्षक की अपेक्षा, रेडियो-नाटक का श्रोता आकर्षण और रोचकता की अधिक माँग करता है।

रेडियो-नाटक के शिल्प के विषय में जो भी कहा जाता है वह अनेक रेडियो-नाट्यकारों के अनुभव के आधार पर निर्मित स्थापनाओं के रूप में है। और स्थापना कभी एक सिद्धान्त या फॉर्मूला नहीं बन सकती। इन स्थापनाओं को जिनकी चर्चा इस परिच्छेद में होगी अलीबाबा चालीसचोर की कहानी के मंत्र खुलसिमसिम की तरह न समझा जाना चाहिए जिसे याद रखने से सभी मुट्ठिकलें आनाम हो जायेंगी।

अलजन्ना के फॉर्मूला और कला के विधान में यही मूल अन्तर है। दोनों अपने-अपने में सत्य हैं, लेकिन जहाँ अलजन्ना के फॉर्मूला की सहायता से समस्याविशेष का समाधान हो सकता है, वहाँ कला के विधान को रट लेने पर यह सम्भव नहीं होगा कि कोई भी व्यक्ति एक कलाकृति का निर्माण कर ले। कला के विधान की व्यवस्था कला के अस्तित्व के पश्चात् की गई है, इसलिए कलाकृति में कला श्रेष्ठ है। विधान कला का उपकरण मात्र है। जीवन को व्यवस्थित और मानव की महान् शक्तियों को सयत करने के लिए समाज की रचना हुई, वैसे ही कलाकार की उच्छल कल्पना को अनुशासित करने के लिए कला-विधान बना। कला में कोरी बुद्धि का काम नहीं। जब तक बुद्धि और कल्पना का सहयोग और सामंजस्य नहीं होता कला-विधान व्यर्थ, वृत्तिक निरर्थक है। एक और अन्तर भी है। अलजन्ना के फॉर्मूला में किसी प्रकार के परिवर्तन की गुंजायश नहीं, कला-विधान में कलाकार की प्रतिभा, उसके व्यक्तित्व और मूर्च्छि के अनुसार उचित परिवर्तन किये जा सकते हैं। इन परिवर्तनों से (जो कभी-कभी आन्तिकारी होती हैं) बहुत सुन्दर परिणाम निकलने हैं, और कला-विधान नमृद्ध होता है। चित्रकला की क्रिया बहुत सरल है। कुछ रंग हैं जिन्हें कलाकार ब्रुश की सहायता से कागज या कैनवास पर उतारेगा। अगर एक साधारण व्यक्ति को ये दोनों वस्तुएँ दे दी जायँ और उसे इस क्रिया से भी परिचित करा दिया जाय, तो क्या वह एक चित्र की रचना कर सकेगा, और क्या उस रचना का कला की दृष्टि से कोई महत्त्व होगा ?

रेडियो-नाटक को सफल कलाकृति बनाने के लिये कई शर्तें जरूरी हैं। कुछ तो नाटककार के मन में आकारहीन रूप में होती हैं, जिनकी परिभाषा सम्भव नहीं। परन्तु कुछ शर्तें बाह्य और वस्तुनिष्ठ हैं, जिनकी चर्चा एक-एक करके भागों की जाती है।

५० निश्चित अवधि—रेडियो-नाटक के निर्माण में सबसे पहला प्रश्न नाटक के परिमित क्षेत्र का है। साधारण नाटक आध घंटे से एक घंटे का होता है। नाटक शुरू करने से पहले लेखक के लिये यह देखना आवश्यक होता है कि नाटक की कथा को निश्चित समय में समाप्त किया जा सकेगा या नहीं। अक्सर एक नाटक में कई घटना-क्रम होते हैं जिनके पश्चात् उत्कर्ष-विद्रु भाता है। कभी-कभी ऐसा होता है कि लिखते-लिखते नाटक इतना विस्तृत हो जाता है कि अन्त के दृश्यों को, जो शायद सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण होते हैं, पूरी तरह में विकसित नहीं किया जा सकता। ऐसी स्थिति में अपेक्षाकृत कम महत्त्व के घटनाक्रमों को या तो छोड़ देना चाहिए या एक छोटे से दृश्य में उन सब बातों को कहना चाहिए जो कई दृश्य ले रही थीं। घटना-क्रम और दृश्यों के महत्त्व का निर्णय नाट्य-रचना शुरू करने से पहले-पहल होना चाहिए। समय और अवधि की दृष्टि से नाटककार को प्रायः नाटक के बहुत से

अगो को दुवारा लिखना पडता है और फिर भी कथा का कोई-न-कोई अंश रह जाता है। लेकिन धीरे-धीरे उसे निश्चित समय में पूरी कहानी करने का ढग आ जाता है।

५१. ध्वनिमाध्यम का सुप्रयोग—दूसरी बात यह है कि हमारी कथा ध्वनि के माध्यम द्वारा व्यक्त हो सकनी चाहिए। यह माध्यम कई स्थितियों में परिसीमित होते हुए भी नाटककार के रचना कौशल को अनेक अद्भुत प्रयोगों का अवसर देता है। नाटक में घटनाओं और क्रियाओं से अधिक महत्वपूर्ण उनका चरित्रों पर प्रभाव है। वास्तव में एक नाटकीय क्रिया का अर्थ पात्रों की प्रतिक्रियाओं द्वारा स्पष्ट होता है। कुछ घटनाएँ और वृत्त ऐसे होते हैं जिनका प्रभाव सुनने की अपेक्षा देखने में ज्यादा होता है। जहाँ तक हो सके रेडियो-नाट्यकार को अपनी कथावस्तु को व्यक्त करने के लिए ऐसी घटनाओं का सकलन करना अनिवार्य है, जो ध्वनि के माध्यम द्वारा प्रत्यक्ष हो सकें। चरित्रों का निर्माण करते समय भी उन्हें ऐसी विशेषताएँ देनी अनिवार्य है जिनका प्रभाव ध्वनि और श्रुति पर आधारित हो। उदाहरणार्थ, रेडियो-नाटक में आँख भ्रूषकने वाले विदूषक से जवान ढीली छोडकर बोलने वाला विदूषक अधिक प्रभावास्पद होगा, क्योंकि जहाँ पहले चरित्र की विशेषता का सम्बन्ध देखने से है, दूसरे का सम्बन्ध केवल सुनने से है। प्रायः दृश्यात्मक घटनाओं को भी रूपान्तरित करके प्रस्तुत किया जा सकता है। लेकिन प्रभाव की परिपूर्णता की दृष्टि से केवल ध्वनि-संगत घटनाओं तथा सकेतों का सकलन ही वाञ्छनीय है।

५२ श्रोता—हमारे देश में आर्थिक कारणों से रेडियो का क्षेत्र अभी तक सीमित है। भारत में ज्यो-ज्यो ब्रॉडकास्टिंग का विस्तार होता जायगा त्यो-त्यो रेडियो के प्रेमी बढते जायेंगे। इन अदृश्य श्रोताओं की उपस्थिति की कल्पना श्रव्य-नाट्यकार का उत्साह बढाती है। कैसे वह श्रोता से मीलो दूर है, पर ईश्वर की अद्भुत शक्ति के सौजन्य से वह अपने श्रोता से उतना निकट है जितना एक प्रिय मित्र अथवा स्वजन उससे होता है। वह हरेक श्रोता से व्यक्तिगत रूप में बात-चीत कर सकता है। उसे अपने भावों और विचारों से परिचित करा सकता है और अपना आत्मीय बना सकता है। दूसरी ओर जहाँ श्रोता श्रव्य द्वारा प्राप्त प्रत्येक आनन्द के लिए श्रव्यकार का आभारी है वहाँ उसके पास अद्वितीय स्वतन्त्रता भी है उसे कोई भी शक्ति उसकी इच्छा के विरुद्ध एक रेडियो-कार्यक्रम सुनने पर मजबूर नहीं कर सकती। न नाटक के सञ्चालक उससे अनुरोध कर सकते हैं और न 'थियेटर एटिकेट' उसे जमाहियाँ लेते हुए भी अपनी कुर्सी से चिपके रहने पर बाध्य कर सकता है। वह जब भी चाहे बुरे और निकृष्ट नाटक के अत्याचार से तुरन्त मुक्त हो सकता है।

एक बात और। थियेटर-हाल में सब दर्शक चुपचाप बैठे रहते हैं। हाल की वक्तियाँ भी वृक्षा दी जाती हैं, ताकि दर्शक का ध्यान इधर-उधर न जा सके। ले

रेडियो सुनते वक्त इस तरह का एकान्त (Isolation) या शान्त वातावरण उपलब्ध नहीं होता। एक कमरे में नाटक का प्रेमी रेडियो-सैट से कान लगाये नाटक सुन रहा होता है, तो दूसरे कमरे में उसके घर वाले खाना खाते हुए गपशप कर रहे होते हैं। अक्सर एक ही कमरे में और भी बहुत से ऐसे आकर्षण होते हैं जो श्रोता का ध्यान बंटते हैं। श्रव्य-नाटककार का नाटक इन विशेष परिस्थितियों में सुना जाता है।

दुर्भाग्यवश, इन धारणाओं के परिणामस्वरूप एक विकृत तर्क का जन्म हुआ है, कि श्रोता हमेशा अपेक्षा भाव रखने वाला, बल्कि विरोधी (Hostile) होता है। वह किसी कार्यक्रम को इस नीयत से नहीं सुनने बैठता कि वह इससे सचमुच आनन्द प्राप्त कर सकेगा। यह सरासर गलत है। मैं स्वयं एक बहुत पुराना और वाकायदा प्रोग्राम सुनने वाला हूँ, और एक श्रव्यनाटककार की हैसियत से अनेक श्रोताओं से परिचित होने का अवसर भी मुझे मिला है। मैं विश्वास के साथ कह सकता हूँ कि प्रत्येक श्रोता रेडियो-कार्यक्रम को सुनने की इच्छा से बैठता है। पर जब उसे कार्यक्रम आकर्षक नहीं जान पड़ता तो वह दूसरे स्टेशन के लिये सूई घुमाता है। अगर उसे दो-तीन जगह मायूसी होती है तो वह ऊबकर रेडियो बन्द कर देता है। एक स्टेशन के बाद दूसरे की खोज ही बताती है कि वह सचमुच एक सुन्दर और आकर्षक कार्यक्रम का इच्छुक है। हाँ, उसे अपनी स्वतन्त्रता और शक्ति का भी ज्ञान है। वह जब चाहे एक नीरस कार्यक्रम का अन्त कर सकता है। श्रोता की उत्साहहीनता का दायित्व वस्तुतः नाटककार पर है।

अब हमें यह सोचना है कि श्रोता क्या चाहता है। वह नाटककार से किस वस्तु की आशा रखता है। अक्सर, वह एक रोचक और मनोरंजक कहानी चाहता है जो न तो इतनी सरल हो कि तोता-मैना की कहानी जैसी प्रतीत हो और न ऐसी उनकी हुई कि वह उसके लिए एक रहस्यपूर्ण पहेली बनकर रह जाय। कभी-कभी पहेली का अर्थ ढूँढने में बड़ा आनन्द मिलता है और हर सफल नाटक में पहेली का तत्व जरूर छिपा रहता है लेकिन साधारण श्रोता बहुत उलझी हुई और शैतान की भाँत की तरह फँसी हुई, और दर्जनों घटनाओं-दुर्घटनाओं से भरी कहानी पसन्द नहीं करता, क्योंकि उसे मनोरंजन चाहिए बौद्धिक व्यायाम नहीं।

श्रव्य का रगमच श्रोता की कल्पना है जो मनुष्य के सूक्ष्म-से-सूक्ष्म भावों और विचारों से भी अधिक प्रभावग्राह्य (Sensitive) है। जहाँ कल्पना का क्षेत्र निस्सीम है वहाँ उस पर आधारित रगमच का क्षेत्र परिसीमित है। वहाँ अन्य प्रकार के पात्रों की भीड़ लग जाय ऐसा श्रोता स्वीकार नहीं करता। अगर हम वहाँ बहुत से आवश्यक पात्र ला खड़े करें, तो श्रोता का मन इस भूल-भुलैयाँ में उलझकर ही रह जायगा। रेडियो-नाटक में जहाँ दृष्टि का सहारा नहीं होता, कम से कम पात्र लाये जायें तो

अच्छा रहता है। हाँ, इन चुने हुए पात्रों का विकास पूर्ण रूप से होना चाहिए, ताकि श्रोता न केवल उनकी वस्तु से परिचित हो जाये, बल्कि उनके द्वारा नाटक की मूल-स्थिति, उसके मूल सघर्ष का सजग अनुभव भी कर सके। इन पात्रों में से हर एक की अपनी स्पष्ट और प्रत्यक्ष व्यक्तिगत विशेषता होनी चाहिए नहीं तो सब पात्र एक अरूपात्मक कोलाहलमात्र होकर रह जायेंगे। अगर एक कथानक में बहुत से छोटे-बड़े चरित्रों की आवश्यकता पड़ती हो तो दो बातें हो सकती हैं। या तो वह कथानाटकीय दृष्टि से रेडियो-नाटक के लिये उपयुक्त नहीं है। या कथानक का निर्माण इस प्रकार हुआ है कि उसमें अनावश्यक और गौण चरित्र भी चले आये हैं। ऐसे पात्रों का अकसर कोई न कोई सूचना लाने-ले जाने के लिये प्रयोग में लाया जाता है। एक कुशल नाटककार उन्हें बिना किसी विशेष असुविधा के हटा सकता है, और सूचना का कार्य किसी मुख्य पात्र या महत्वपूर्ण सहायक पात्र से सम्पन्न करा सकता है। श्रेष्ठ नाटक में गहराई (Depth) का अधिक महत्त्व है। उतना महत्त्व विस्तार (Diversity) का नहीं। श्रेष्ठ-नाटक का उद्देश्य जीवन का विराट (Panoramic) चित्र प्रस्तुत करना नहीं, बल्कि विशेष व्यक्तियों के जीवन के कुछ ऐसे असाधारण और महत्वपूर्ण अंशों पर प्रकाश डालना है, जिनके अध्ययन और विश्लेषण से हमें समूचे जीवन को समझने, उसे अनुभव करने में सहायता मिल सके।

आम तौर पर वह रेडियो-नाटक विशेष रूप से सफल रहता है जिसमें श्रोता एक या दो पात्रों से अपने आपको सम्बन्धित करले, और इस तरह नाट्य-क्रिया का परीक्षण मात्र न करते हुए, अपने आपको उसमें सम्मिलित अनुभव करे।

सर्वप्रथम नाटक का सुन्दर शीर्षक श्रोता का ध्यान अपनी ओर आकृष्ट करता है। लेकिन यह आकर्षण बहुत ही अल्पकालिक होता है। अगर नाटक का आरम्भ श्रोता की आशाओं के अनुकूल न हो तो वह नाटक के विषय में उदासीन हो जायेगा, और हमें मानना होगा कि इसमें उसका कोई दोष नहीं है। नाटक के पहले कुछ मिनट ऐसे प्रभावजनक होने चाहिए कि श्रोता का कौतूहल, उसकी उत्सुकता सजग हो उठे, और वह सोचने लगे कि देखें आगे क्या होता है। रगनाटक में पहला अंक अकसर बहुत धीमी गति से उठता है। एकाकी रगनाटक रेडियो-नाटक के अधिक निकट है, क्योंकि उसमें प्राथमिक भाग बहुत तेजी से उठता है, और कथानक बड़े वेग से विकसित होने लगता है। इसे सुनते ही श्रोता समस्या के समाधान के विषय में उत्सुकतापूर्वक अनुमान लगाना शुरू कर देता है।

रेडियो-नाटक की सफलता इस पर निर्भर है कि श्रोता का आकर्षण कहीं भी क्षीण न होने दिया जाय। नाटक के प्रत्येक नये दृश्य में ऐसे उत्कृष्ट विवरण सामने आते रहने चाहिए, जिनसे श्रोता की उत्सुकता क्रमशः बढ़ती जाय। इसके अतिरिक्त

प्रत्येक दृश्य की वस्तु में तो भेद होता है, लेकिन इसके साथ-साथ उनमें लय (Tempo) और स्वभाव (Temper) का भी अन्तर होना चाहिए। उदाहरणार्थ, एक गम्भीर दृश्य से पहले अगर एक Light दृश्य आ चुका हो तो उसकी गम्भीरता का प्रभाव और भी बढ जाता है। एक लम्बे दृश्य के बाद द्रुत लय में चलन वाले छोटे-छोटे दृश्य रख दिये जायें, तो इस लय के अन्तर से नाटक के प्रभाव में काफी वृद्धि होगी। रेडियो-नाटक में सब छोटे-बड़े, द्रुत और मन्थर दृश्यों का मिला-जुला प्रभाव उत्थान और प्रगति का होना चाहिए न कि गिरती लय का। श्रोता का आकर्षण स्थिर रखने के लिये यह अति आवश्यक है।

इसी उद्देश्य को प्राप्ति के लिये अकसर घटनाओं के क्रम में परिवर्तन कर दिया जाता है। इससे नाटक के प्रवाह में गतिरोध और उसकी निर्माण-व्यवस्था में कोई बाधा नहीं पडती, बल्कि घटना-प्रवाह का वेग बढ जाता है और श्रोता का आकर्षण अन्त तक समस्या पर केन्द्रित रहता है। बहूत से नाटक उत्कर्ष-बिन्दु से शुरु होते हैं और क्रम की दृष्टि से पहले आने वाली घटनाएँ बाद में प्रकाश में लाई जाती हैं। कभी नाटक को कथा के मध्य में से उठा लिया जाता है और मध्य के भाग में प्रारम्भिक भाग की घटनाओं की चर्चा की जाती है। रहस्य-प्रधान नाटकों में प्रायः इसी शिल्प का प्रयोग होता है। कभी छोटे-छोटे दृश्यों से एक क्रम (Montage Sequence) द्वारा प्रमुख समस्या के विभिन्न पहलुओं पर प्रकाश डालते हुए चरित्रों की प्रकृति और नाटक की (Situation) वस्तु-स्थिति से श्रोता का परिचय करा दिया जाता है, और फिर नाटक क्रमिक-विकास के चरणों द्वारा विकसित होता है। ऐसी प्रारम्भिक सीक्वेन्स का उद्देश्य वही होता है जो रगनाटक के पहले अंक का होता है, लेकिन इसमें वेग अधिक होता है और समय कम लगता है।

५३ नाटक का परिलेख—नाटक के निर्माण की ओर पहला कदम उसके सीनेरियो स्केच या परिलेख की रचना है, जिसमें हम नाटकके प्रकार, आकार और स्वरूप की परिकल्पना करते हैं। हम यह तय कर लेते हैं कि एक कथा किस प्रकार नाटक बनेगी। परिलेख में यह निश्चित कर लिया जाता है कि हमारे मनोवाञ्छित प्रभाव किस रीति और विधि से मिलेंगे। अगर हम पहले से ही निश्चित कर सकें कि कहानी किस प्रकार विवक्षित होगी तो हमारे लिये दृश्यों और घटना-क्रमों (Sequences) का निर्माण सरल हो जाता है और अनावश्यक क्रम निर्मित करने में समय नष्ट नहीं होता। हम देखेंगे कि परिलेख की सहायता से हमारी कथा अधिक प्राकृतिक और स्वाभाविक ढंग से विकसित होगी और हमारा नाटक ढीलाढाला न होकर सुगठित बनेगा।

परिलेख का नाट्य-रचना में वही स्थान है जो एक चित्र में रेखाचित्र

(Drawing) का है, और एक इमारत में उसके बुनियादी नक्शे (Blueprint) का। पर, परिलेख नाट्य-रचना का उपकरण है उपादान नहीं। बहुत से कलाकार ऐसे हैं जो यह रेखाचित्र अपने मन में स्थिर कर लेते हैं, और उन्हें पेंसिल-कागज लेकर लिखने की आवश्यकता नहीं होती। वास्तव में यह प्रश्न रचि का है या सुविधा का। लेकिन इस पर सब लेखक सहमत होंगे कि किसी न किसी प्रकार का परिलेख न केवल लाभकारी है बल्कि रेडियो-नाटक के सुनिश्चित और सीमित अवधिकेत्र को देखते हुए आवश्यक भी। सृजनात्मक साहित्य के क्षेत्र में नाटक सब से अधिक स्थापत्यात्मक प्रक्रिया (Architectural process) है। अतः उसके लिये वैसा ही निर्माण-शिल्प अपेक्षणीय है जो भवन-निर्माण में प्रयुक्त होता है। अगर नाटक की रचना कविता की तरह की जाय तो इसका परिणाम होता है एक शिथिल नाटक। यद्यपि प्रत्येक कविता में भी निर्माण का अंश बहुत महत्त्वपूर्ण होता है लेकिन जहाँ कविता में स्वतन्त्र, स्वच्छन्द मानस को पूर्ण अभिव्यक्ति के अवसर मिलते हैं, नाटक में उद्गारो का कोई स्थान नहीं। उसमें कड़े संयम और गम्भीर व्यवस्था की आवश्यकता है।

परिलेख रेडियो-नाट्यकार का निर्देशक है। उसमें जिन सकेतो का सग्रह किया गया हो उन्हीं के अनुसार नाटक का निर्माण होना चाहिए। परिलेख निश्चय ही नाट्य-निर्माण के कार्य में सबसे महत्त्वपूर्ण कदम है। यह कार्य नीरस तो है क्योंकि उसमें न वह (Excitement) सुख है जो मौलिक विचार के मस्तिष्क में जन्म लेने पर हमारे मन में पैदा होती है और न ही वह सृजनात्मक आनन्द है जो इस विचार को पात्रो द्वारा अभिव्यक्त करने में अनुभव होता है। परिलेख एक कड़वा घूंट ही सही, लेकिन यह नाटक के स्वास्थ्य के लिये बहुत ही लाभकारी है, और रेडियो पर जहाँ मिन्टो-सैकिडो के हिसाब से नपा-तुला नाटक लिखना पड़ता है। यह और भी आवश्यक है कि हम नाट्य-रचना पूर्णरूप से निश्चित और निर्णीत योजना के अनुसार और व्यवस्थित और अनुशासित रूप में करें।

एक अच्छे परिलेख की विशेषता यह है कि उसे देखते ही न केवल लेखक बल्कि दूसरा व्यक्ति भी समझ जाय कि नाटक का कथानक क्या रूप धारण कर रहा है। अगर हम अपनी रचना-योजना कुछ ही स्पष्ट सकेतो में क्रमवद्ध नहीं कर सकते तो हमें यह सोचना होगा कि जो चित्र हमारे मन में उदित हुआ है वह बहुत धुंधला है, और इसका कारण यह है कि अभी नाटक का मूल विचार परिपक्व नहीं हुआ था।

यह परिलेख लेखक की व्यक्तिगत अभिरुचि और शैली-कौशल के अनुरूप कई प्रकार का हो सकता है। वह एक परिच्छेद के रूप में हो सकता है जिसमें समूची नाट्य-क्रिया का विवरण दिया गया हो। वह नाटक के क्रमिक सार के रूप में भी हो सकता है। व्यक्तिगत रूप से मैं पहले की अपेक्षा दूसरे प्रकार के परिलेख को अधिक अच्छा

समझता हूँ। अगर शुरु से ही निश्चित कर लिया जाय कि दृश्यों का क्रम क्या होगा और प्रत्येक का विवरण क्या होगा, तो नाटक लिखते समय किसी भी स्थल पर असुविधा न होगी और न ही नाट्य-क्रिया की दिशा सम्बन्धी कोई सन्देह नाटककार के मन में उत्पन्न होगा। इसके साथ, क्योंकि रेडियो-नाटक का मौन्दर्य, गति और बल प्रधानतः स्थित्यन्तरो (Transitions) पर निर्भर है इसलिए प्रत्येक दृश्य का आरम्भ और अन्त पूर्व-निर्णीत होना चाहिए।

परिलेख बन जाने पर उसमें इन बातों का देख लेना आवश्यक है। प्रत्येक दृश्य कितना कितना समय लेते हैं। अधिक महत्व वाले दृश्य कितना समय लेते हैं और अल्प महत्व वाले कितना। कुल नाटक निश्चित अवधि में समाप्त होता है या नहीं। कथा के विकास में उन स्थलों पर उचित बल दिया जा रहा है जो वास्तव में कथानक के मूल आधार हैं। कौन-कौन से पात्र किस-किस दृश्य में प्रशिष्ट होते हैं। कही ऐसा तो नहीं होता कि अनावश्यक या अल्प महत्त्व के पात्रों को देर तक माइक पर रहने से अधिक महत्त्व मिल गया है, और केन्द्रीय पात्रों की ओर यथेष्ट और पर्याप्त ध्यान नहीं दिया गया। मुख्य पात्र अगर पहले दृश्य में आये हैं तो फिर उनका प्रवेश कही जाकर तीसरे या चौथे दृश्य में हो तो नहीं रहा। यहाँ इस बात पर जोर देना गलत नहीं होगा कि रेडियो-नाटक में मुख्य पात्रों को माइक पर रहने का अधिक अवसर और समय मिलना चाहिए। अगर किसी विशेष स्थिति में मुख्य पात्र अधिक नहीं बोल सकता तो भी उसे अधिक से अधिक समय के लिए नाटक में उपस्थित रहना चाहिए और श्रोता को उसकी उपस्थिति का बोध होता रहना चाहिए। नहीं तो उसका रम कम हो जायगा। परिलेख में पात्रों की संयोजना का भी ध्यान रखना होगा। यानि हमें देखना होगा कि सामूहिक दृश्यों को छोड़कर जहाँ पात्रों का अस्तित्व प्रभावमात्र के लिये होता है, और कितने दृश्य ऐसे हैं जहाँ इतने पात्र जमा हो जाते हैं कि श्रोता के लिये दृश्य की क्रिया के अर्थ को समझना तक कठिन हो जाय। मुख्यतः पात्रों और घटनाओं के उचित संयोजन पर ही नाटक का आकार और मौन्दर्य निर्भर है।

चित्रकार अपनी कलाकृति का रेखाचित्र कैनवास पर अंकित करने के पश्चात् देर तक उसे दूर बैठ देखता रहता है। वह यह देखता है कि समूची रचना (Composition) क्या प्रभाव रखती है। यह देखने के लिये कि कही उसने तालमान (Proportion) या परिप्रेक्षण (Perspective) में गलती तो नहीं कर दी वह रेखाचित्र को विभिन्न दृष्टिकोणों से निहारता है। इस निरीक्षण का सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण कार्य रचना के आकर्षण-केन्द्र (Central Point of Interest) को सुव्यवस्थित करना है, ताकि कलाकृति के विभिन्न अंगों का सम्मिलित प्रभाव मूलभूत विचार का स्पष्टीकरण और उसकी पुष्टि करे।

रेडियो-नाटककार को भी इसी प्रकार का निरीक्षण करना होगा। परिलेख में ही वह नाटक के भावी आकार और स्वरूप की परिकल्पना करता है। इसलिए परिलेख में नाटक का पूर्ण विकसित रूप प्रतिबिम्बित होना चाहिए। यहाँ नाटक में यथोचित परिवर्तन करना सरल होता है, नाटक का निर्माण हो चुकने पर बहुत कठिन।

रेडियो-नाटक के परिलेख में देखना चाहिए कि कहानी का विकास किस प्रकार होता है, श्रोता का औत्सुक्य किस प्रकार जाग्रत होता है और उसकी तुष्टि किस प्रकार होती है। परिलेख में निश्चित किया जा सकता है कि नाटक का उत्कर्ष-बिन्दु कहाँ पर आयेगा। उसका नाटक के समूची क्रिया में क्या स्थान होगा। यह निश्चित हो सकता है कि नाटक का अन्त कहानी के क्रम में किस स्थान पर आयेगा और वह किस सीमा तक श्रोता में उद्दीप्त हुए औत्सुक्य और कौतूहल को किस प्रकार शान्त करेगा।

५४. परिलेख के तीन चरण—एक साधारण परिलेख के तीन चरण होते हैं। पहले चरण में नाटककार अपने श्रोताओं को मुख्य समस्या से परिचित कराता है। इसे नाटकीय परिभाषा में (Exposition) अर्थात् रहस्योद्घाटन कहा जाता है। कुछ पुराने ढंग के रंगनाटकों में यह प्रस्तावना नौकर-नौकरानी को दृश्य पर लाकर प्रस्तुत की जाती थी। उनके सवादी से हमें नाटक के 'प्रमुख पात्रों की समस्याओं का ज्ञान होता था। उन्हीं के मुख से हम केन्द्रीय घटना की पृष्ठभूमि से परिचित होते थे। जैसे ही ये व्याख्याता प्रस्तावना समाप्त करते वैसे ही प्रमुख पात्रों का प्रवेश हो जाता, और दर्शक पहले प्राप्त की हुई सूचना के आवार पर स्थिति का मूल्यांकन करने का प्रयास करता। और चूँकि दर्शक के कौतूहल और उत्सुकता को पहले ने जगाया जा चुका है इसलिए वह कहानी के साथ-साथ चल सकता है।

आधुनिक नाटककार इस कृत्रिम और भद्दी युक्ति का प्रयोग नहीं करता। जहाँ तक हो सके वह यह उद्देश्य मुख्य पात्रों के ही सवादी द्वारा पूरा करता है। रेडियो-नाटक में जहाँ प्रभावशाली आरम्भ और वेग का अपेक्षाकृत और भी अधिक महत्व है पुराने नाटक के रहस्योद्घाटन उपकरणों का प्रयोग निषिद्ध है।

परिलेख के पहले चरण में इन आवश्यक बातों का पूरा होना अपेक्षणीय है।

इसमें पहले घट चूकी घटनाओं की समीक्षा प्रस्तुत होनी चाहिए जिनका नाटक की केन्द्रीय स्थिति से कार्य-कारण (Cause and effect) का सम्बन्ध है।

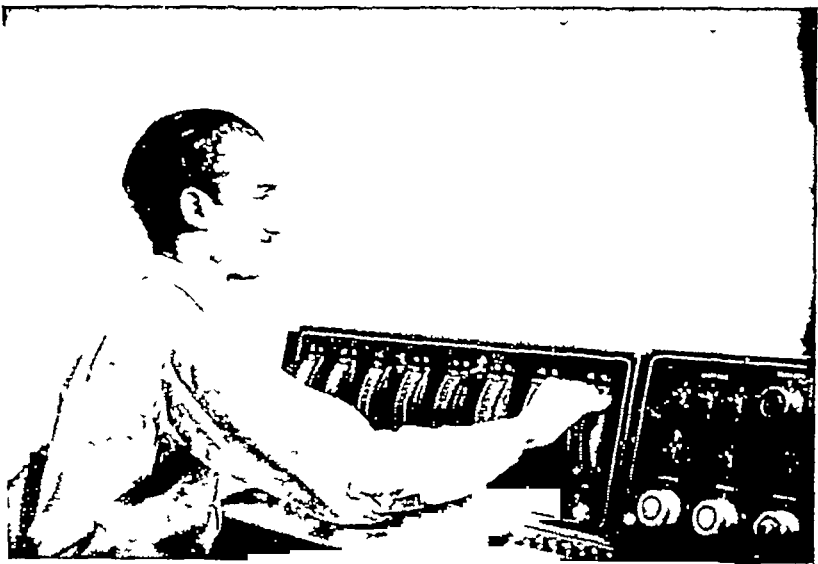
इसमें नाटक के प्रमुख पात्रों का परिचय श्रोता में कराना चाहिए। उन्हें न्वय दृश्य में लाकर या उनके विषय में अन्य पात्रों की बातों ने इसे श्रोता के औत्सुक्य को जगाकर उसे प्रमुख पात्रों की समस्याओं के प्रति आकृष्ट कराना चाहिए और इस नवजागृत कौतूहल को नाटक के अवधि-क्षेत्र तक सजग रखने के लिये इसमें कहानी के

बहुत कम भाग का रहस्योद्घाटन किया जाना चाहिए।

दूसरे चरण में स्थिति में बहुत सी उलझनें और पेचीदगियाँ पैदा हो जाने के कारण कथानक का विकास होने लगता है। कहानी प्रगति करती चली जाती है और स्थिति विशेष में परिवर्तन होने के कारण पात्रों का चरित्र-विकास भी होता चला जाता है। पात्रों के मार्ग की रुकावटें बढ़ती जाती हैं। श्रोता की उत्सुकता तीव्र से तीव्रतर होती जाती है। इसे नाटक का (Rising action) या 'उत्थानोन्मुख-क्रिया' कहा जाता है। इसी में नाटक अपनी चरम सीमा या उत्कर्ष को पहुँचता है। कहानी कई मोड़ लेती है। हमें समस्या के समाधान का हल्का-सा आभास तो मिलने लगता है पर ऐसा स्थान नहीं आता जब हम यह समझने लगें कि अब पात्रों की समस्याओं का अन्त हो जायगा। प्रायः देखा गया है कि यहाँ तक पहुँचकर कहानी की लय गिरने लगती है और श्रोता का कौतूहल मन्द पड़ने लगता है। परिलेख यदि हमें इसकी सूचना देता है तो हमें यह समझ लेना चाहिए कि नाटक के निर्माण में जरूर कहीं कोई न कोई दुर्बलता रह गई है। या तो पहले चरण में स्थिति को इतना प्रकट कर डाला गया है कि उसमें से रहस्य के तत्त्व का प्रायः अन्त ही हो गया है, या हमने जो घटनाएँ कथानक के विकास के लिए सयोजित की हैं उनमें सघर्ष के तत्त्व का अभाव था। दूसरे चरण के अन्त का विशेष ध्यान से परीक्षण होना चाहिए।

तीसरे चरण में कथानक और अधिक विकसित हो जाता है। कहानी और प्रगति कर जाती है और श्रोता अनुभव करने लगता है कि नाटक का अन्त निकट है। नाटक के इस खण्ड में घटनाएँ अत्यन्त वेग से घटने लगती हैं और क्रिया एक ऐसी सीमा तक पहुँचती है जहाँ से एक कदम आगे नाटक को परिणति तक जा पहुँचायेगा। तीसरा चरण साधारण स्थिति में पहले चरणों से छोटा होता है। उसकी लय और गति भी पहले के चरणों से अत्यधिक तेज होती है। वास्तव में यदि समस्याओं और सघर्षों का प्रस्फुटन पहले के भागों में होता है तो उनका पूर्णरूपेण विकास तीसरे चरण में जाकर होता है। इस भाग की सफलता पर ही नाटक की सफलता निर्भर होती है। प्रतिभाशाली नाटककार की कला-कुशलता इसी से परखी जाती है कि वह अपने नाटक का अन्त किस प्रकार करता है। इसी से पता चलेगा कि उसे नाटक में अन्तभूत सघर्षों पर पूरा अधिकार था या नहीं।

नाटक की परिणति का विधान इस निपुणता किन्तु स्वाभाविकता से होना चाहिए कि श्रोता को यह सन्देह न होने पाये कि उसे नाटककार की चतुर बुद्धि ने Engineer किया है। पुराने यूनानी नाटक में यह परिणति देवी-देवताओं के मानवीय क्षेत्र में उतारने से सम्पन्न की जाती थी। यात्रिक युक्तियों (Deus et machina) का आज के नाटक में कोई स्थान नहीं है, क्योंकि ये माधन न केवल कृत्रिम हैं बल्कि



लेखक फेड बोर्ड पर

इनसे नाटक के पात्रों की प्रतिष्ठा (Dignity) भी कम होती है। नाटक की परिणति पात्रों की समस्याओं के तर्कसंगत समाधान और स्वाभाविक ढंग से होनी चाहिए प्रत्येक समस्या का समाधान उसके भीतर निहित रहता है, हाँ नाटककार में उसे पहचानने की क्षमता होनी चाहिए। परिलेख के तीसरे चरण का निर्माण करते समय उसे यह देखना होगा कि उसमें ये उद्देश्य पूरे होते हैं या नहीं।

परिलेख के तीन चरण वास्तव में नाट्य-क्रिया के विकास के तीन स्थल हैं। इनमें से प्रत्येक प्रकरणमें अनेक दृश्य हो सकते हैं। रेडियो-नाटक में हमें फिल्म की तरह दृश्यों के निर्माण की बहुत स्वतन्त्रता प्राप्त है। रेडियो-नाट्यकार किन अंतरसूचक साधनों और स्थित्यन्तरण उपकरणों का प्रयोग करता है इसकी चर्चा अगले परिच्छेद में होगी।

“It represents a triumph of the mind that it has succeeded in creating new worlds of the senses, in which actual space and time relations are of no value, but where associations of thought, of the directing mind decide what, not only in thought, but also in the senses, belongs together”
(Rudolf Arnheim)

५०. रंग-नाटक, फिल्म और रेडियो-नाटक—रंग-नाटक का निर्माण, इस शैलीभूत परिमिति को सामने रखकर किया जाता है, कि वहाँ सवेग दृश्य-परिवर्तन के लिए नये परिपाश्वर्य का निर्माण करना पड़ता है। कालान्तर केवल पर्दा गिराकर, या आधुनिक रंगमंच पर, बत्तियाँ बुझाकर और स्थानांतर नया सेट लगाकर व्यवहृत किया जाता है। इसमें सन्देह नहीं कि इन परिमितियों के होते हुए भी कुशल नाटककारों ने अपने रचनातंत्र द्वारा सुन्दर और सफल नाटक लिखे हैं, लेकिन यह कल्पना नितांत रोमांचक है कि अगर किसी प्रकार नाटककार की कल्पना की तरह उसका रचनातंत्र भी बाधा-रहित होना तो वह न जाने कितने नये-नये प्रयोग कर सकता। पुराना यूनानी नाटक, एलिजाबिथ-कालीन अंग्रेजी नाटक और हमारा संस्कृत नाटक अपेक्षाकृत कम परि-सीमित थे। दृश्य-परिवर्तन के लिए दृश्य-सञ्ज्ञेता से अधिक दर्शक की कल्पना का आश्रय लिया जाता था। इन लचीले माध्यम के बहुत से लाभ थे। रंगमंच की रिद्व.त्विग स्टेज इन प्रतिबन्धों का सामना करने का एक काफी सफल उपाय था। लेकिन इस युक्ति में भी हमें एक प्रकार की जकड़न या यत्रवत्ता का अनुभव होता था। फिल्म-निर्माता एक गत्यात्मक और मुक्त कलात्मक का प्रयोग करता है और रंग-नाटक में गतिमयता की कमी को पूरा करता है।

प्रारम्भिक काल की फिल्में रंगमंचीय परिमितियों के प्रभाव से मुक्त न थीं। प्रारम्भिक काल के रेडियो-नाटक भी प्रायः रंगमंच के ढंग पर ही लिखे जाते थे। लेकिन जब फिल्म-निर्माता सिपिफथ ने एक दृश्य में दो विभिन्न स्थानों पर वर्तमान घटनाओं

को एक काल में समोकर प्रस्तुत किया तो दर्शक सचमुच चकित रह गये । उन्होने देखा अभी नायिका सहायता के लिए पुकार रही है और अभी नायक इस सूचना को पाते ही अपने तेज़-रफ्तार घोड़े पर चल निकला है । कभी कैमरा नायिका का चित्र दिखाता है, कभी नायक का । इस प्रकार एक सयुक्त चित्रक्रम में दो विभिन्न स्थानों की घटनाओं को कलात्मक ऐंज द्वारा एकात्म कर दिया गया था । हुआ यह था कि प्रिन्सिपल ने पहले नायिका के सब चित्र (Shots) तैयार कर लिये, फिर नायक के । फिर संपादन के समय दोनों को इस प्रकार क्रॉस-कट (Cross-cut) किया कि दर्शक को वह एक ही चलचित्र दिखाई दिया । इस उपाय से सिनेमा ने अपनी जड़वत्ता खोकर गत्यात्मकता प्राप्त की, जो आधुनिक फिल्म-शिल्प की प्रमुख विशेषता है ।

रेडियो-नाटक को भी प्रायः इसी प्रकार की स्वतन्त्रता प्राप्त है, यद्यपि फिल्म में रेडियो से कहीं अधिक वेग की सम्भावना है । फिल्म का दृश्य अत्यधिक तरल (Fluid) होता है । कारण यह कि सिने-शिल्प का मुख्य उद्देश्य छोटे-छोटे चित्रों को एक क्रमबद्ध प्रवाह में समोना है, ताकि दर्शक अलग अलग चित्रों का अनुभव न करे बल्कि एक सयुक्त गत्यात्मक चलचित्र का । यही कारण है कि एक स्थिर (Static) संवाद कई कैमरों से शू किया जाता है ताकि दृश्य में गति और सजीवता आ जाय । देखने वाला एक सीधा सपाट चित्र न पाए बल्कि एक पारिमाणिक चित्र । रेडियो-नाटक में इतने (Fluid Scene) मुक्त दृश्य की आवश्यकता नहीं है ।

फिल्म-निर्माता की तरह श्रव्य-निर्माता भी देश और काल सम्बन्धी प्रतिबन्धों से मुक्त है । शिल्प की दृष्टि से आधुनिक नाटक का इतिहास देश और काल के प्रतिबन्धों से मुक्ति पाने के प्रयत्नों का इतिहास है । जहाँ शास्त्रीय प्रथाओं के अनुसार नाट्य-रचना करने वाला कलाकार अपने नाटक की क्रिया का निर्माण, त्रिसधियों के सिद्धान्त के अनुसार करता था वहाँ आधुनिक नाट्यकार इनकी सर्वथा उपेक्षा करता है और अपनी कला को स्वतन्त्र अभिव्यक्ति का अवसर देता है । उसकी कल्पना निस्सीम है, फिर उसकी कला इतनी सीमित क्यों हो, उसके नाटक का क्षेत्र इतना सकुचित क्यों रहे । रेडियो-नाट्यकार भी प्रायः यही उद्देश्य सामने रखते हुए अपने रचना-कौशल, अपने निर्माण-शिल्प का विकास करता है । अवधि की दृष्टि से रेडियो-नाटक का क्षेत्र बहुत ही सकुचित है । इसलिए यह अनिवार्य हो जाता है कि रेडियो-नाट्यकार एक ऐसे रचना शिल्प को अपनी कला का माध्यम बनाये जो कम-से-कम में अधिक-से-अधिक जीवन की परिकल्पना कर सके । वह चाहता है कि रेडियो-नाटक में सभी महत्त्वपूर्ण और आवश्यक घटनाएँ स्थान पा सकें, परिसीमित क्षेत्र में भी चरित्रों की अधिक-से-अधिक विशेषताओं पर प्रकाश डाला जा सके, उनका विकास हो सके । इसलिए उसके नाटक का निर्माण एक नये विधान के अन्तर्गत होता है ।

कभी वह कहानी की बहुत सी घटनाओं को एक घटना में सगठित (Compress) करेगा, तो कभी एक समस्या को अनेक दृष्टिकोणों से देखने के लिए एक घटना को छोटी-छोटी घटनाओं में बाँट देगा। कभी वह कालक्रम (Time-sequence) में परिवर्तन द्वारा अपने प्रभाव की पुष्टि करेगा तो कभी घटनाओं को आगे-पीछे करके उनमें से महत्त्वपूर्ण वृत्तों की आवृत्ति द्वारा केवल सकेतमात्र से वह कर दिखायेगा जो रगनाट्य में लम्बे-लम्बे दृश्यो, दृश्य-क्रमो से भी नहीं हो सकता।

५१. स्थित्यंतरण और अंतरसूचक उपकरण—फिल्मों की तरह रेडियो-नाटक में देश के ऐक्य से अधिक महत्त्व काल के ऐक्य का है। देश और काल के ऐक्य के स्थान पर वहाँ वस्तु के ऐक्य (Unity of idea) पर अधिक बल दिया जाता है। माइक्रोफोन का कार्यक्षेत्र कैमरा की अपेक्षा सीमित है, लेकिन फिर भी उसे पर्याप्त सफलता प्राप्त है। श्रव्यकारं के शिल्प के महत्त्वपूर्ण उपकरण हैं दृश्यान्तर, स्वरोदय (Fade in), स्वरोदय (Fade out), क्रॉस फेड (Cross-fade), सयुक्त दृश्य-क्रम (Montage sequence) और विगताख्यान (Flashback)। अब एक-एक करके उनकी चर्चा की जा सकती है।

५२. दृश्य-परिवर्तन—सामान्यतः अंतरसूचक उपकरणों में सबसे अधिक प्रचुर, दृश्य-परिवर्तन का उपकरण है। अगर घटना-प्रवाह कुछ सैकड़ों के लिए बन्द हो जाय, तो श्रोता समझेगा कि दृश्य-परिवर्तन हो गया। प्रायः इस अवकाश को संगीत-लहरी से पूर्ण किया जाता है। अंतरसूचक संगीत दृश्यान्तर का सूचक होने के साथ-साथ हमें एक दृश्य से दूसरे में प्रविष्ट होने के लिए एक पुल (Bridge) का काम देता है। लेकिन कुछ अवस्थाएँ ऐसी होती हैं जिनमें अंतराल संगीत का उपयोग नाटक के लिए हानिकारक होता है। उदाहरणार्थ, अगर एक दृश्य को सुविधा के लिए दो भागों में विभाजित कर दिया गया हो तो ऐसी अवस्था में संगीत का आ जाना अकलात्मक होगा। श्रोता यह नहीं समझ पायगा कि यह अंतराल संगीत क्यों आया, क्योंकि दृश्य की मूलभूत एकात्मकता भंग हो चुकी है। एक और स्थिति है घटना-प्रवाह द्रुतगति से हो रहा है। अंतराल संगीत से उसकी गति मन्द पड़ जायगी, और श्रोता का आकर्षण क्षीण हो जायेगा। ऐसी अवस्थाओं में एक अल्पकालिक मौन या पहले दृश्य का विलयन (फेड आउट) और दूसरे दृश्य का उदय (फेड इन), या दोनों का क्रॉस-फेड, या दो दृश्यों का ध्वन्यात्मक विभेद (Aural Contrast) अपेक्षणीय होगा।

५३. क्षणिक मौन—प्रायः दो दृश्यों के मध्य में एक छोटा-सा अवकाश यह स्पष्ट करने के लिए काफी होगा कि एक दृश्य समाप्त हो गया, और दूसरा शुरू हो रहा है। लेकिन एक बात जरूरी है। यह अवकाश एक ऐसे स्थान पर आना चाहिए

जहाँ उसकी आशा की जा सकती हो। पहला दृश्य किस प्रकार सम्पात और दूसरा किस प्रकार आरम्भ होता है, इन बातों पर इस उपकरण की सफलता निर्भर है। सबसे अच्छा तो यह होगा कि दृश्यान्तर का संकेत सवादोम प्रस्तुत किया जाय, जैसे—

पहला दृश्य इन शब्दों पर अन्त होता है—

रमा—मैंने सब बातें सुन ली हैं विमला, मैं आज रात ही मोहन से मिलने वाली हूँ। मेरा विचार है मैं उसे सही रास्ते पर ला सकूंगी।

[क्षणिक अवकाश]

और दूसरा दृश्य यून आरम्भ होता है—

रमा—हल्लो मोहन, शायद तुम मुझे इस समय यहाँ देखकर हैरान हो रहे हो लेकिन मैं एक बहुत जरूरी बात करने आई हूँ। आदि-आदि

५४. फेड इन तथा फेड आउट अर्थात् स्वरोदय और स्वर-विलयन—एक जगह पहन 'फेड आउट' फेड इन सम्बन्धी ध्वनि-सिद्धान्त की चर्चा की जा चुकी है। इसलिए उमे दोहराने की कोई आवश्यकता नहीं। इतना समझ लें कि अगर स्वर-भार क्रमशः बढ़ता जाय तो इसका अर्थ यह होगा कि अभिनेता दूर से निकट आ रहा है। और इसके विपरीत स्वर-भार कम होता चला जाय तो इसका यह अर्थ होगा कि अभिनेता दृश्य से प्रस्थान कर रहा है, क्योंकि रेडियो-नाट्य में पात्रों की गतिविधि का चित्र माइक के ध्वन्यान्तर के परिवर्तन से ही स्पष्ट कर पाते हैं। माइक्रोफोन रेडियो-नाटक में कैमरा का काम करता है। इस सिद्धान्त पर दृश्य-परिवर्तन का 'फेड इन-फेड आउट' टैक्नीक आधारित है। एक साधारण उदाहरण इस बात को स्पष्ट कर देगा। एक दृश्य में यह दिखाया जा रहा है कि कुछ मित्र बैठ गपशप कर रहे हैं। अब अगर निश्चित स्थान से सम्मिलित अट्टहास को धीरे-धीरे विलीन होने दिया जाय तो यह क्रिया सूचक होगी दृश्यान्तर की। एक क्षणिक अवकाश के पश्चात् हम दूसरे दृश्य के आरम्भ का आभास इस प्रकार पाते हैं कि पति और पत्नी के तेज-तुर्ख बातें करने का शब्द धीरे-धीरे मीन में से उभरता है। और हम स्पष्ट रूप से सुन रहे होते हैं कि पत्नी इस बात पर अपने पति से नाराज हो रही है कि वह दिन भर मित्रों से गपशप में मस्त रहा और उसे घर-बार की सुध नहीं रहीं इत्यादि इत्यादि।

यह अंतर-सूचक उपकरण एक दूसरे ढंग से भी प्रयुक्त हो सकता है, यानि बिना परिवर्तन के एक ही स्थान पर कालान्तर की सूचना दी जाती है, जैसे कि इस उदाहरण में। नाटककार यह दिखाना चाहता है कि बड़ी काबू ने नीलिमा को परिश्रमों की कहानी सुनाई और फिर दृश्य की अन्य घटनाएँ उमी प्रकार से चलती रहीं। अब एक तरीका तो यह है कि सारी कहानी सुनाई जाय। लेकिन सीमित अवधि को देखते हुए यह कहीं तक सम्भव होगा, और शायद ऐसा करने से नाटक की गति भी

थम जाए, इसलिए हमें यहाँ पर 'फेड इन, फेड आउट' टेकनीक की सहायता से अपेक्षाकृत गौण घटनाओं को छोड़ देना होगा। यह दृश्य इस प्रकार लिखा जायगा—

बूढ़ी काकी देखो नीलिमा, अगर तुम आराम से लेट जाओ तो हम तुम्हें नीलम परी की कहानी सुनाएंगे।

नीलिमा—अच्छा काकी यह लो, मैं अपने बिस्तर पर लेट गई।

बूढ़ी काकी—हाँ, तो सुनो। एक समय की बात है कि एक आकाश-चुम्ब्री पहाड़ पर एक नन्ही-सी परी रहती थी। उसका नाम था नीलम परी। एक दिन वह स्नान के बाद भील के किनारे बैठी अपने सुनहरी बाल सुखा रही थी कि (धीरे-धीरे स्वर-विलयन) (क्षणिक मौन के पश्चात् काकी का स्वर पुन उभरना है) और इस इस प्रकार नीलम परी और बर्फीले प्रदेश का राजकुमार दोनों सुख से रहने लगे।

इस प्रकार, कालान्तर, सफल रूप में एक दृश्य की अनावश्यक घटनाओं को सुन्दर और कलापूर्ण ढंग से सक्षिप्त कर सकता है और कथानक का प्रवाह, या दृश्य का ऐक्य भी भंग नहीं होने पाता। रगमच पर इस प्रकार की जोड़-तोड़ (Manipulation) बिलकुल सम्भव नहीं क्योंकि रगनाट्य में नाटककार को वास्तविक समय से बंधा रहना पड़ता है। जैसे एक पात्र प्रस्थान कर जाता है और कीब वीस मिनट में लौटता है। हमारे लिए यह स्वीकार करना कठिन नहीं होगा कि वह वीस मिनट नहीं बल्कि आध घंटा बाहर रहा है। लेकिन यह नहीं माना जा सकता कि वह तीन दिन के बाद लौटा है। रेडियो-नाट्य में जब एक दृश्य विलीन होता है और दूसरा शुरू, तो इन दोनों दृश्यों के बीच आने वाला क्षणिक अवकाश, कई घंटों, हफ्तों या सालों के अंतर का सूचक हो सकता है। इन अंतर-सूचक उपकरणों से हम काल-मूल्यों (Time-values) को पूर्ण स्वतन्त्रता से परिवर्तित कर सकते हैं। अभी मुसाफिर पगडंडी पर चला ही है कि मीलो दूर की सराय उसके पास आ गई। Pud ov kin इस प्रभाव को 'Bunching the effective action' कहता है।

एक बात का ह्यान रखना जरूरी है। दृश्यान्तर हमेशा स्वाभाविक होना चाहिए। दो दृश्यों में परिवर्तन ऐसा होना चाहिए जैसे एक शान्त धारा दूसरी से जा मिली हो। वह इतना स्वाभाविक होना चाहिए जितनी नींद की एक झोका। और अगर एक दृश्य और दूसरे के बीच समय का अंतर काफ़ी हो तो फेड-आउट और फेड-इन के बीच एक हल्का-सा अवकाश जरूर दिया जाना चाहिए।

५५. क्रॉस फेड—राजर मंन्विल क्रॉस फेड की परिभाषा इन शब्दों में प्रस्तुत करता है—

“The gradual change from one scene to another by superimposition of the images, the end of the first shot being carefully timed in relation to the emergence of the next the two shots momentarily married on the scene”

यानि पहले दृश्य को विलीन करते हुए उसे दूसरे में समाविष्ट करना ही क्रॉस फेड प्रक्रिया है। अगर एक दृश्य-प्रतीक (Visual symbol) का प्रयोग किया जाय तो हम यह कहेंगे कि दो धारायें विभिन्न दिशाओं से आकर एक दूसरे से मिली और अन्तर्समाविष्ट होते ही एक धारा बनकर बहने लगीं। क्रॉस फेड से बहुत से प्रभावस्पर्द प्रयोग किये जा सकते हैं। हाँ, एक बात का ध्यान रखना आवश्यक है। दो ध्वनि-चित्रों के समावेश में दोनों का कुछ-कुछ भ्रम नहीं सुना जा सकता। इसलिए नाटक लिखते समय इस बात का ध्यान रखना होगा कि पहले दृश्य के अन्त और दूसरे के आरम्भ के वाक्य इस प्रकार लिखे होने चाहिएँ, कि उनका कुछ भाग अस्पष्ट हो जाने पर भी कथा-प्रवाह में कोई बाधा न आने पाये। प्रायः वाक्यों की अपेक्षा ध्वनि-प्रभावों को क्रॉस फेड किया जाता है। जैसे पहला दृश्य फँवटरी के शोरो-गुल की पृष्ठभूमि पर निर्मित हुआ है, तो दूसरा नदी के शान्त कलकल पर किया जायगा। और इस प्रकार जब एक ध्वनि से दूसरी ध्वनि आविर्भूत होगी तो यह न केवल स्थान-परिवर्तन का सूचक होगा, बल्कि भाव-परिवर्तन का भी।

दो विभिन्न प्रकार की ध्वनियों का क्रॉस फेड अधिक स्पष्ट और प्रभावकर होता है। एक कुशल कलाकार दृश्य-निर्माण में इस बात का विशेष ध्यान रखता है कि विलीन होने वाले दृश्य को बदलने के लिए एक ऐसे दृश्य की रचना की जाय जो उससे अधिक प्रभावशाली हो, और दोनों के स्वरूप और स्वभाव (Mood and Complexion) का अंतर स्पष्ट हो। यदि एक दृश्य में दो व्यक्ति धीरे-धीरे वार्तालाप करते सुने जायें और दूसरे में भीषण जनरल कर्णभोचर हो, तो दोनों का विभेद इतना स्पष्ट होगा कि श्रोता बड़ी सरलता से स्थिति-परिवर्तन के प्रभाव को ग्रहण कर सकेगा। इसी प्रकार यदि एक दृश्य के कार्यकलाप को गुंजायमान (Resonant) पृष्ठभूमि पर अंकित किया जाय और दूसरे का गूँजविहीन (Non-resonant) पृष्ठभूमि पर, तो श्रोता को स्थानांतर को समझने में देर न लगेगी। जैसे पहला दृश्य एक पब्लिक हॉल में है, जहाँ पात्रों की वाणी प्रतिध्वनित हो रही है, और दूसरा एक साधारण कमरे में जहाँ वाणी में गूँज पैदा नहीं होती। या एक दृश्य शान्त पृष्ठभूमि पर अंकित है और दूसरा उत्तेजित पृष्ठभूमि पर, एक लयमय (Rhythmic) पृष्ठभूमि पर, दूसरा लयशून्य (Unrhythmic) पृष्ठभूमि पर, एक (High pitched) तारस्वर की, दूसरा (Aowlpitched) मद्र स्वर की पृष्ठभूमि पर, या एक दृश्य में बातों की गति मन्द है और दूसरे में द्रुत। इन

आधारो पर अनेक प्रकार के रोचक और आकर्षक समन्वय प्रयोग में लाये जा सकते हैं, जिनसे श्रव्य-नाट्य में भी वही सौन्दर्य और विविधता आ जाती है जो रगनाट्य में परिपार्श्व परिवर्तन द्वारा प्राप्त होती है, क्योंकि प्रत्येक शब्द, हल्की से हल्की ध्वनि, अपने भीतर भाव-व्यजना की इतनी सामर्थ्य रखती है जो लम्बे-लम्बे सवादो में नहीं। पर इसके लिए आवश्यक है कि ध्वनियों के संयोजन में विशेष सूक्ष्म-बूझ से काम लिया जाय। दृश्य की भावात्मक अभिव्यक्ति के लिए ऐसी ध्वनि या शब्द का प्रयोग होना चाहिए जिनके साथ निश्चित स्मृति-संवेदनायें (Unequivocal association) सम्बद्ध हो और उनके कर्णगोचर होते ही श्रोता पर दृश्य का वास्तविक और सूक्ष्म अर्थ स्पष्ट हो जाय। श्रव्य-शैली मूलतः इस सिद्धान्त पर निर्धारित है कि प्रत्येक ध्वनि एक विशेष भाव को जगाती है, एक विशेष अर्थ का बोध कराती है। अतः प्रत्येक दृश्य के परिपार्श्व को उसका नादपर्याय (Sound counterpart) देना नाटक की व्यजना (Expressiveness) को निश्चय ही बढ़ा देगा। दिक् को ध्वन्यात्मक विशेषता (Aural character) दिये जाने का एक सुन्दर उदाहरण रूडाल्फ आर्नहाईम अपनी पुस्तक में देता है।

पहले दृश्य में एक बालक दूसरे से कहता है—“गूड वाई फिट्ज, मैं अब माँ के पास जा रहा हूँ।”

और दूसरे दृश्यो में उभरता है—“गूड ईविनिंग माँ, मैं आ गया।”

पर इस साधारण स्थानांतर को ध्वनि-विभेद (Aural contrast) से स्पष्ट किया गया और उसके प्रभाव की पुष्टि की गई। पहले दृश्य की पृष्ठभूमि में गली का शोरोगुल रखा गया था, और जैसे ही इसके मन्द पडने के साथ दूसरा दृश्य आरम्भ हुआ, तो हमें केवल क्लॉक की गम्भीर टिकटिक सुनने को मिली। इस प्रकार ध्वनियों के विभेद ने स्थानांतर को तो स्पष्ट किया ही, इसके साथ-साथ दो वातावरणों के विभेद को भी स्पष्ट कर दिया। इसी समन्वय में वह लिखता है।

Such a scenic background, consisting of a uniform rhythm and sound delineates the general character of a scene in much more concentrated and unequivocal form than any visual decoration which can never attain the simple, clearly stylized form of the ticking of a clock

श्रव्य-कला की इन सब छुनियों (Advantages) का पूरा-पूरा लाभ उठाने के लिए हमें नाटक की कल्पना और व्यवस्था करते समय इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि जहाँ तक सम्भव हो घटना-प्रवाह में ध्वनि-मूल्यों (Aural values) का समन्वय किया जाय। ध्वनि-प्रभावों के बिना भी सफल नाटक सम्भव है, पर यदि नाटक का निर्माण करते समय उसके प्रसार रूप (Broadcast form) की परिकल्पना की जाय तो नाटक वास्तव में श्रव्य-नाटक बन सकेगा।

५६. दृश्य क्रम—रग-नाटक के विधान में छोटे-छोटे दृश्य अच्छे नहीं समझे जाते। जहाँ तक सम्भव हो कथाक्रम को कम से कम दृश्यों में उास्थित किया जाता है। इस कला-प्रवृत्ति का कारण स्पष्ट है। मंच-विधान में दृश्य-परिवर्तन हमेशा एक समस्या ही रहा है। जहाँ कहीं कहानी प्रगति करती हुई उत्कर्ष तक पहुँची, कि 'घनश्याम' ने परदा गिराया। देखने वाले ऊबकर रह गये। लेकिन दूसरा दृश्य तैयार हो तो बचारा 'घनश्याम' परदा उठाए। इस शिल्पगत परिमिति के कारण रग-नाटक के विधान में अधिक स्वतन्त्रता सम्भव नहीं है। इसके विपरीत रेडियो-नाटककार कथाक्रम को अनेक दृश्यों में प्रस्तुत कर सकता है। कारण, रेडियो स्टूडियो के घनश्याम को 'परदा गिराओ परदा उठाओ' की मुसीबत नहीं उठानी पडती। रग-नाटक की कालान्तर इकाई दृश्य (Scene) है, रेडियो-नाटक की क्रम, (Sequence), अर्थात् एक बड़े दृश्य के स्थान पर वहीं छोटे-छोटे दृश्यों से निर्मित दृश्य-क्रम (Sequence) होते हैं। इनका सामूहिक प्रभाव कदाचित् वही होता है जो रग-नाटक के एक बड़े दृश्य या अंक का।

काल के प्रवाह की छोटी-छोटी लहरों में काटने की क्या आवश्यकता है ? श्रव्य-नाट्य की सफरता संक्षेप और तीव्रानुभूति (Intensity of Impression) पर निर्भर है। इसी कारण यह अनिवार्य हो जाता है कि रेडियो-नाटककार एक लम्बे घटनाक्रम में से अत्यधिक आवश्यक और आकर्षक घटनाओं का चयन और सयोजन कर सके, और अपेक्षाकृत अनावश्यक और अनाकर्षक घटनाओं का त्यजन। इस प्रकार वह कथाक्रम में से महत्त्वपूर्ण अंशों को चुनकर उन्हें एक नये क्रम में सजोकर कहानी प्रस्तुत करता है। इसके अतिरिक्त दृश्यों का देश या काल की दृष्टि से स्वतन्त्रतापूर्वक और सवेग परिवर्तन करते हुए नाट्यकार को अपने पात्रों को विभिन्न स्थितियों में, विभिन्न रूप से व्यवहार करते हुए दिखाने का अवसर मिलता है। पृथक्-पृथक् चित्रों का मिला-जुला प्रभाव एक बहुविध चित्र (multiple image) की तरह अधिक भावसम्पन्न और अधिक प्रभावस्पद होता। विभिन्न परिस्थितियों में एक चरित्र विभिन्न व्यवहार करता है। अगर श्रव्य नाट्यकार उसे विभिन्न परिपार्श्व और वातावरण में उपस्थित करते हुए उसके व्यक्तित्व का विविध रूप-रंग वाला (Kaleidoscopic) प्रति-चित्रण कर सके तो चरित्र में रजःता, सचाई और बल आ जायगा। जितने नये दृष्टिकोणों से एक व्यक्ति को देखा जायगा उतना उमके निरूपण में रस और प्रभाव अधिक पैदा होगा। रग-नाटक में एक अंक में अनेक दृश्यों की व्यवस्था की जाती है, और पात्रों को विभिन्न वातावरणों में दिखाकर, उनके बहुमुखी जीवन पर प्रकाश डाला जाता है। उसी प्रकार ले कर उससे बहुत कम समय में और बहुत अधिक प्रभाव से यह उद्देश्य रेडियो नाटक के दृश्य-क्रम (Sequence) टैनीक से पूरा होता है।

इसी टैक्नीक के आचार पर एक अद्भुत प्रयोग की व्यवस्था की जा सकती है। क्रियाओं को एक साथ दिखाने (Simultaneity of action) का रग-शैली में कोई प्रबन्ध नहीं। फिल्म की तरह रेडियो-नाटक में भी एक के बाद दूसरे (Alternating) दृश्यों के प्रयोग से ऐसा प्रभाव पैदा किया जा सकता है, कि देश-परिवर्तन करते हुए भी काल-प्रवाह को अक्षुण्ण रखा जाय। एक घटना या विचार एक ही समय विभिन्न परिस्थितियों में विभिन्न व्यक्तियों पर कैसा प्रभाव डाल रही है, यह इन अदलते-बदलते दृश्यों के क्रम द्वारा स्पष्ट रूप से व्यक्त किया जा सकता है। उदाहरणार्थ, युद्ध छिड़ जाने के सनाचार का एक अनाज-चोर पर, एक साधारण क्लर्क पर, एक शान्तिवादी दार्शनिक पर, या एक माँ पर, जो अपना पति पिछले युद्ध में खो चुकी है, और जिसका इकलौता लडका सैनिक है अलग-अलग प्रभाव होगा इन व्यक्तियों की प्रतिक्रियाएँ विभिन्न होंगी और यह चित्र (Cross-section) होगा। जन-भावना का रूपक में विशेषकर आलेखरूपक में इस कलात्मक उपकरण का बहुत प्रयोग किया जाता है। इसका प्रभाव 'सार' अलंकार ऐसा होता है।

इस प्रकार की कटिंग से कथाक्रम (Action) में उच्छृंखलता नहीं आती, बल्कि ऐक्य आता है, क्योंकि विभिन्न दृश्यों को एक ही कालक्रम में समो देने से विभिन्न स्थानों पर घटने वाली घटनाओं में ऐसा घनिष्ठ सम्बन्ध स्थापित हो जाता है, कि वे हमें अलग-अलग चित्र नहीं बल्कि एक ही चित्र के विभिन्न पहलू जान पड़ते हैं।

१७ मोन्ताज अर्थात् संयुक्त दृश्यक्रम—मोन्ताज, फ्रांसीसी भाषा का शब्द है जिसका अर्थ दूसरी भाषाओं में सरलता से रूपान्तरित नहीं हो सकता। और इस शब्द का प्रयोग फिल्म में अधिक होता है। किन्तु फिल्मों परिभाषावली का यह शब्द रेडियो-परिभाषावली में आ गया है। आधुनिक रेडियो-नाटक की चर्चा इस सफल उपकरण की चर्चा के बिना अधूरी रहेगी।

मोन्ताज का सिद्धान्त वही है जो Sequence का है। अर्थात् विभिन्न चित्रों (Shots) को एक क्रम में इस तरह सजोना कि वे अपना व्यक्तिगत अस्तित्व खोकर समरूपण और सभाव हो जायें। इस चित्र-साम्य का प्रयोग हसी फिल्म में इस सफलता से हुआ कि यूरोप और दूसरे देशों के फिल्म-निर्माता उसे अपना लगे। इस विषय में पुशोफकिन, कूनेशॉक और जिपिकथ के नाम बहुत प्रसिद्ध हैं। एक घटना को अभिव्यक्त करने के लिये उससे सम्बद्ध वृत्तों का इस प्रकार सामंजस्य किया जाता है, कि प्रत्येक चित्र घटना के विभिन्न पहलुओं पर प्रकाश डाले और सम्मिलित प्रभाव घटना के सार को अभिव्यक्त करे। दृश्य सकलन के विषय

में पुनोफकिन कहता है Only these scenes must be assembled that most vividly emphasise visually the essence of the event represented

रेडियो-नाटककार भी इसी प्रकार अपनी कहानी की कल्पना ध्वनि-चित्रों के रूप में करता है, और विभिन्न ध्वनि-चित्रों के सामंजस्य से घटनाओं की नाटकीय अभिव्यक्ति करता है। क्योंकि रेडियो दूसरी कलाओं की अपेक्षा अधिक प्रभावात्मक और अभिव्यजनात्मक कला है, इसलिये मोन्ताज का प्रयोग रेडियो में बहुत सफल रहा है। रेडियो पर हम विभिन्न स्थानों और विभिन्न कालों में घटित होने वाली घटनाओं को एक ऐक्य के रूप में उपस्थित कर सकता कठिन नहीं।

मोन्ताज नाटक की अपेक्षा रूपक में अधिक प्रयुक्त होता है। काडगिल के शब्दों में मोन्ताज का उद्देश्य है

Wireless directly juxtaposes, what is farthest removed in space, time and thought with amazing vividness और sensory coincidence suggests a relation of content (Arnheim)

इस तरह मोन्ताज में एक भाव को क्रॉस सैक्शन किया जा सकता है, सालों और मीलों के अन्तर को कुछ ही सैकिण्डों में व्यक्त किया जा सकता है, वर्णनमात्र से कहीं अधिक प्रभाव सहित। और क्योंकि मोन्ताज दृश्य-क्रम के दृश्यों की लय प्रायः द्रुत होती है, इससे नाटक या रूपक का वेग भी बढ़ता है।

ग्राम तौर पर दो प्रकार के मोन्ताज रेडियो-नाटक में प्रयुक्त होते हैं—विभाजक (Cross-section montage) और प्रगत (Progressive montage)। एक समस्या से सम्बद्ध घटनाओं को एक एकात्मक क्रम में संयोजित किया जाता है ताकि, संक्षिप्त रूप में समस्या के विभिन्न पहलू प्रकाशित हो सकें। उदाहरणार्थ हमें यह दिखाना है कि एक सेना छोटे से गाँव में से गुजरी और उसे बरबाद कर गई। इस कहानी के प्रस्तुत करने का एक तरीका तो यह है कि नाट्यकार उन सब घटनाओं का चित्रण करे जो इस अवधि में घटित हुई हों। पर यह प्रस्तुतीकरण एक तो बहुत समय लेगा, दूसरे इसका प्रभाव भी उतना तीव्र और प्रबल न होगा जितना इस कहानी के अभिव्यजनात्मक चित्रण का होगा। इसलिये फिल्म-निर्माता पहले चित्र में लहलहाते हुए खेतों और मुस्कराते चेहरे दिखायेगा, दूसरे में भारी-भरकम जूतों का, तीसरे में एक के बाद एक कई डरे और सहमे हुए चेहरों का, और अन्त में रोदे हुए खेतों और उदास चेहरों का चित्र दिखायेगा। अलग-अलग शाँट से निर्मित यह अनुक्रम दर्शक पर एक रोमांचक और शक्तिशाली प्रभाव छोड़ जाता है। स्पष्ट है कि इस साधन का उद्देश्य घटना-प्रवाह में वेग लाना, और नाट्य-क्रिया के संक्षेपण द्वारा प्रभाव में

तीव्रता पैदा करना है। मोन्ताज का एक और उद्देश्य भी है, ग्रन्थिमयी मानसिक अवस्थाओं (Complex mental states) का विश्लेषण। एक व्यक्ति से अपराध हो गया है। उसके मन में तरह-तरह के विचार उठ रहे हैं। वह अपराध पर परदा डालने की कोशिश करेगा पर अगर किसी ने देख लिया हो तो अगर उसके व्यवहार से कुछ स्पष्ट हो जाय पर, अगर वह यहाँ से कहीं दूर भाग जाय तो कम से कम उसके पास मुक्ति का एक रास्ता तो रहेगा इत्यादि। इस प्रकार उसके संशय-ग्रस्त मन के स्वरो का मानवीकरण (Personification) करके एक सयुक्त दृश्य-क्रम का निर्माण किया जायगा। एक स्वर के विलीन होते ही दूसरा उभर आयेगा और इस प्रकार भाव के विश्लेषण के साथ-साथ क्रिया की गति भी बढ़ती जायगी। क्रॉस-सैंक्शन मोन्ताज में प्रयुक्त होने वाले स्वर (Voices) नाटक के विभिन्न पात्रों की वाणियाँ हो सकते हैं, या सम्पूर्णतया अमूर्त या भावात्मक (Abstracts) ध्वनि प्रतीक। अक्सर इन वाणियों के स्वर-वर्ण में असाधारणता पैदा कर दी जाती है। स्वर को 'Filtre' करके या, उसमें किसी और प्रकार का ध्वन्यात्मक वैचित्र्य लाकर, उनके प्रभाव की वृद्धि की जाती है।

ऐसा क्रॉस-सैंक्शन मोन्ताज न काल की दृष्टि से प्रगति करता है, न स्थान की दृष्टि से। लेकिन फिर भी स्थायित्व में भी वह श्रोता की गति को गति का अनुभव कराता है। क्रॉस-सैंक्शन मोन्ताज प्रायः आत्म-परक होता है। और जैसा कि ऊपर कहा गया है, इसका मूल उद्देश्य चारित्रिक विश्लेषण होता है। गम्भीर स्थिति में मानसिक संघर्ष का इससे सफल चित्रण और किसी नाटकीय उपकरण द्वारा नहीं हो सकता। इसके अतिरिक्त क्रॉस सैंक्शन मोन्ताज में किसी न किसी प्रकार का उत्कर्ष अवश्य होता है। मोन्ताज की प्रगति के साथ-साथ वाक्य छोटे होते जाते हैं और वार्ता की लय भी द्रुततर होती जाती है।

प्रगत सयुक्त दृश्य-क्रम (प्रोग्रेसिव मोन्ताज) स्थान और काल दोनों के अन्तर का सूचक है, और इसका मुख्य उद्देश्य विश्लेषण न होकर संक्षेपण है। The progressive montage covers a period of time or space or both, by telescoping the action into a series of brief scenes (Rome Cowgill)

बहुत लम्बे समय में फैले हुए घटनाक्रम को एक मोन्ताज की सहायता से संकुचित क्षेत्र में परिसीमित किया जा सकता है। अगर हम यह दिखाना चाहे कि चीनी यात्री ह्यूनसांग ने भारत के प्रसिद्ध बौद्ध तीर्थस्थानों की यात्रा की, और फिर ताम्रलिप्ति के नौकाश्रय में पहुँचा, तो हम इस लम्बे घटनाक्रम को एक मोन्ताज क्रम द्वारा बहुत कम समय में व्यक्त कर सकते हैं। एक और रूपक में मैंने सम्राट अशोक के आध्यात्मिक विकास का चित्रण एक मोन्ताज द्वारा किया था जो अशोक के आदेशों,

शिलालेखों आदि के आधार पर निर्मित किया गया था। एक के बाद एक, कई स्तम्भ, आलेख और आदेश भावरूप (Abstract) स्वरों में मुखर होने लगे। कलिंग युद्ध से लेकर अशोक के जीवनान्त तक के मानसिक और आध्यात्मिक विकास को मौलिक और आकर्षक ढंग से प्रकाशित किया जा सका।

रेडियो-मोन्ताज के आकार में और कई प्रकार के परिवर्तन सम्भव हैं। आर्न-हार्डम तो यहाँ तक कहता है कि रेडियो-नाटक का आदर्श रूप एक (Montage sequence) ही होगा। रेडियो-नाटक का निर्देशक भी फिल्म-निर्माता की तरह नाटक को छोटे-छोटे दृश्यों में बाँटकर तैयार करेगा, जैसे फिल्म में किया जाता है। वह लिखता है

“So long as radio-drama fails to take advantage forms and fails to use the most natural technical procedure for producing them, no real or imagination will carry broadcasting beyond the first stages. Careful montage work, which is finished before the play—begins is the right policy of the future.”

आर्नहार्डम ने यह कई बरस पहले कहा था। रेडियो-नाटक में तो मोन्ताज का प्रयोग इस सीमा तक नहीं पहुँचा। हाँ, आलेखरूपक प्रायः मोन्ताज टैकनीक पर प्रस्तुत किये जाते हैं। ऐसे नाटकों में जहाँ स्वर और ध्वनि के आधार पर विशेष प्रभावों का निर्माण आवश्यक हो उनमें प्रायः निर्देशक मोन्ताज को पहले ही रिकार्ड कर लेता है। और मिश्रकों (Mixers) द्वारा उसे नाटक की संरचना में सश्लिष्ट कर देता है। मनोवैज्ञानिक और विशयकर विश्लेषण-प्रधान नाटकों के प्रस्तुतीकरण में इस टैकनीक का प्रयोग सफलता से होता है। निर्देशक मोन्ताज में प्रयुक्त होने वाले सब स्वरों को अलग-अलग रिकार्ड कर लेता है। फिर वह रुचि और चातुर्य से उन्हें अनेक सम्मिलित रूपों में रिकार्ड कर लेता है। श्रोता जब नाटक सुनता है और उसे एक ही ध्वनिचित्र मिलता है तो वह धायद कभी नहीं सोच सकता कि इसके निर्माण में कितना सोच-विचार या किनकी मेहनत लगी है। यह मोन्ताज जबकि उस फिल्म मोन्ताज की तरह होता है। जब आप रजतपट पर एक ही चित्र में अनेक चित्र देखने हैं, जैसे सोने वाले के मन की गुप्त बातों का चित्र, जिसमें एक खुरटि मारता हुआ व्यक्ति दिखाया जाता है और उसी के ऊपर उसके अर्धचेनन में से उदित होने वाले विचारों का चित्र मढ़ दिया जाता है। उद्देश्यकर भट्ट के नाटक 'शशिनेखा' में इसी प्रकार के (Single frame montage) का प्रयोग, निर्देशक ठाकुर ने किया था। अन्तिम दृश्य में शशिलता बौद्धभिक्षु कौण्डिन्यार्य का मिर लेंने के लिए खड़ी है, कि उसके मन में से ग्लानि का स्वर उभरता है, एक गभीर चेतावनी के रूप में ...“रूप नश्वर है, रूप नश्वर है” अब जब सम्राट और

शशिलेखा के संवाद चल रहे थे तो धीरे-धीरे यह चेतावनी का स्वर भी उभरता चला आ रहा था। इसी नाटक में आगे चलकर जब भिक्षु शशिलेखा को रूप की नश्वरता का ज्ञान कराता है तो सावारण्य सवाद की पृष्ठभूमि पर भिक्षु की चेतावनी अनेक वैचित्र्यपूर्ण तथा विकृत रूपों में सुनाई देती है ...“यह है तुम्हारा रूप • ककाल-मात्र ...यह है तुम्हारा रूप • यह है तुम्हारा रूप...” इन भीषण स्वरो का वेग और क्रूरता बढ़ती जाती है, यहाँ तक कि शशिलेखा मूर्छित होकर गिर पड़ती है ••। कुशल निर्देशक ने इन सब वाणियों को पहले अलग-अलग रिकार्ड किया, और नाटक के प्रसार के समय उन्हें एक दूसरे पर चढा (Mount) दिया। इसका प्रभाव बहुत ही हृदयस्पर्शी था।

५८. विगताख्यान (Flashback)—ऊपर जिन अंतरसूचक उपकरणों (Transitions) की चर्चा की गई है, वह अधिकतर स्थानांतरिक परिवर्तन के सूचक हैं या ऐसे कालान्तरिक स्थित्यन्तरण के जिन में नाट्य-क्रिया का प्रवाह आगे की ओर होता है यानी अतीत से वर्तमान की ओर। पर अक्सर ऐसा भी होना है कि हमें एक अद्भुत घटना से आरम्भ करने के पश्चात् नाट्य-क्रिया का प्रवाह पीछे की ओर मोड़ना पड़ता है। कहानी का विकास, वर्तमान पर स्थित होकर, भूत को प्रकाश में लाने से होता है। इस क्रिया को ‘पनैशवैक’ या विगताख्यान कहते हैं। पनैशवैक-दृश्य-क्रम उन घटनाओं का नाटकीयकरण करता है, जो बीत चुकी हैं पर जिनका प्रकाश में आना नाटक की वस्तुस्थिति के प्रकटीकरण के लिए आवश्यक है। ये घटनाएँ कुछ घटे, या कई साल पुरानी हो सकती हैं। प्रायः पनैशवैक उस समय प्रयुक्त होता है, जब एक पात्र दूसरे पात्रों को अपनी कहानी सुनाने लगता है। माइक पर एक ही पात्र का देर तक बोलते रहना अक्षरता है। इसलिए नाटककार उसकी कहानी के प्रमुख और महत्वपूर्ण खंडों को नाट्य-रूपान्तरित करके अपनी रचना में प्रभाव और रोचकता भर देता है। एक विगताख्यान-दृश्य-क्रम में एक दृश्य भी हो सकता है, और अनेक भी। नाटककार यह स्पष्ट करने के लिए कि भव वर्तमान से भूत की ओर प्रवेश हुआ है, व्याख्याता के अन्तिम वाक्यों को इस प्रकार लिखता है जैसे कहानी चलते-चलते एक रहस्यपूर्ण मोड़ से निकलकर एक नये सप्ताह में आ निकली हो। जहाँ व्याख्याता के अन्तिम वाक्यों को ध्यान से लिखना आवश्यक है, वहाँ अतीत के दृश्यों के प्रारम्भिक वाक्यों को कम ध्यान से नहीं लिखना होगा। वर्तमान और अतीत के छोर यों मिलने चाहिए जैसे अम्बरान्त पर सन्ध्या और निशा मिलते हैं, दोनों का क्रमिक सम्बन्ध ऐसा होना चाहिए कि नाटक का प्रवाह कहीं पर रुकने न पायें। वैसे तो यह दायित्व प्रधान निर्देशक का है कि वह व्याख्याता के सवालों का विलयन करने और पनैशवैक दृश्य के प्रारम्भिक वाक्यों को प्रकट करने से ही श्रोता को बतला दे कि स्थान एवं

शिलालेखों आदि के आधार पर निर्मित किया गया था। एक के बाद एक, कई स्तम्भ, आलेख और आदेश भावरूप (Abstract) स्वरों में मुखर होने लगे। कालिग युद्ध से लेकर अशोक के जीवनान्त तक के मानसिक और आध्यात्मिक विकास को मौलिक और आकर्षक ढंग से प्रकाशित किया जा सका।

रेडियो-मोन्ताज के आकार में और कई प्रकार के परिवर्तन सम्भव हैं। आर्न-हाईम तो यहाँ तक कहता है कि रेडियो-नाटक का आदर्श रूप एक (Montage sequence) ही होगा। रेडियो-नाटक का निर्देशक भी फिल्म-निर्माता की तरह नाटक को छोटे-छोटे दृश्यों में बाँटकर तैयार करेगा, जैसे फिल्म में किया जाता है। वह लिखता है

“So long as radio-drama fails to take advantage forms and fails to use the most natural technical procedure for producing them, no real or imagination will carry broadcasting beyond the first stages . careful montage work, which is finished before the play—begins is the right policy of the future ”

आर्नहाईम ने यह कई बरस पहले कहा था। रेडियो नाटक में तो मोन्ताज का प्रयोग इस सीमा तक नहीं पहुँचा। हाँ, आलेखरूपक प्रायः मोन्ताज टैकनीक पर प्रस्तुत किये जाते हैं। ऐसे नाटकों में जहाँ स्वर और ध्वनि के आधार पर विशेष प्रभावों का निर्माण आवश्यक हो उनमें प्रायः निर्देशक मोन्ताज को पहले ही रिकार्ड कर लेता है। और मिश्रकों (Mixers) द्वारा उसे नाटक की संरचना में सश्लिष्ट कर देता है। मनोवैज्ञानिक और विश्लेषक विश्लेषण-प्रधान नाटकों के प्रस्तुतीकरण में इस टैकनीक का प्रयोग सफलता से होता है। निर्देशक मोन्ताज में प्रयुक्त होने वाले सब स्वरों को अलग-अलग रिकार्ड कर लेता है। फिर वह रुचि और घातुर्य से उन्हें अनेक सम्मिलित रूपों में रिकार्ड कर लेता है। श्रोता जब नाटक सुनता है और उसे एक ही ध्वनिचित्र मिलता है तो वह शायद कभी नहीं सोच सकता कि इसके निर्माण में कितना सोच-विचार या कितनी मेहनत लगी है। यह मोन्ताज हूबहू उस फिल्म मोन्ताज की तरह होता है। जब आप रजतपट पर एक ही चित्र में अनेक चित्र देखते हैं, जैसे सोने वाले के मन की गुप्त बातों का चित्र, जिसमें एक खुरटि मारता हुआ व्यक्ति दिखाया जाता है और उसी के ऊपर उसके अर्धचेतन में से उदित होने वाले विचारों का चित्र मढ़ दिया जाता है। उदयशरर भट्ट के नाटक ‘शशिनेखा’ में इसी प्रकार के (Single frame montage) का प्रयोग, निर्देशक ठाकुर ने किया था। अन्तिम दृश्य में शशिलम्बा दौड़भिक्षु कौन्डिन्याणों का सिर लेने के लिए खड़ी है, कि उसके मन में से ग्लानि का स्वर उभरता है, एक गभीर चेतावनी के रूपा में “रूप नश्वर है, रूपा नश्वर है अब जब सज्जाद और

शशिलेखा के संवाद चल रहे थे तो धीरे-धीरे यह चेनावनी का स्वर भी उभरता चला आ रहा था। इसी नाटक में आगे चलकर जब भिक्षु शशिलेखा को रूप की नश्वरता का ज्ञान कराता है तो साधारण संवाद की पृष्ठभूमि पर भिक्षु की चेतावनी अनेक वैचित्र्यपूर्ण तथा विकृत रूपों में सुनाई देती है—“यह है तुम्हारा रूप • ककाल-मांस •••यह है तुम्हारा रूप ••यह है तुम्हारा रूप ••” इन भीषण स्वरो का वेग और क्रूरता बढ़ती जाती है, यहाँ तक कि शशिलेखा मूर्छित होकर गिर पडती है ••। कुशल निर्देशक ने इन सब वाणियों को पहले अलग-अलग रिकार्ड किया, और नाटक के प्रसार के समय उन्हें एक दूसरे पर चढा (Mount) दिया। इसका प्रभाव बहुत ही हृदयस्पर्शी था।

१८. विगताख्यान (Flashback)—ऊपर जिन अंतरसूचक उपकरणों (Transitions) की चर्चा की गई है, वह अधिकतर स्थानांतरिक परिवर्तन के सूचक हैं या ऐसे कालान्तरिक स्थित्यन्तरण के जिन में नाट्य-क्रिया का प्रवाह आगे की ओर होता है यानी अतीत से वर्तमान की ओर। पर अकसर ऐसा भी होना है कि हमें एक अद्भुत घटना से आरम्भ करने के पश्चात् नाट्य-क्रिया का प्रवाह पीछे की ओर मोड़ना पडता है। कहानी का विकास, वर्तमान पर स्थित होकर, भूत को प्रकाश में लाने से होता है। इस क्रिया को ‘पनैशर्वक’ या विगताख्यान कहते हैं। पनैशर्वक-दृश्य-क्रम उन घटनाओं का नाटकीयकरण करता है, जो बीत चुकी हैं पर जिनका प्रकाश में आना नाटक की वस्तुस्थिति के प्रकटीकरण के लिए आवश्यक है। ये घटनाएँ कुछ घटे, या कई साल पुरानो हो सकती हैं। प्रायः पनैशर्वक उस समय प्रयुक्त होता है, जब एक पात्र दूसरे पात्रों को अपनी कहानी सुनाने लगता है। माइक पर एक ही पात्र का देर तक बोलते रहना अखरता है। इसलिए नाटककार उसकी कहानी के प्रमुख और महत्त्वपूर्ण खंडों को नाट्य-रूपान्तरित करके अपनी रचना में प्रभाव और रोचकता भर देता है। एक विगताख्यान-दृश्य-क्रम में एक दृश्य भी हो सकता है, और अनेक भी। नाटककार यह स्पष्ट करने के लिए कि भूत वर्तमान से भूत की ओर प्रवेश हुआ है, व्याख्याता के अन्तिम वाक्यों को इस प्रकार लिखता है जैसे कहानी चलते-चलते एक रहस्यपूर्ण मोड़ से निकलकर एक नये ससार में आ निकली हो। जहाँ व्याख्याता के अन्तिम वाक्यों को ध्यान से लिखना आवश्यक है, वहाँ अतीत के दृश्यों के प्रारम्भिक वाक्यों को कम ध्यान से नहीं लिखना होगा। वर्तमान और अतीत के छोर यो मिलने चाहिए जैसे अम्बरान्त पर सन्ध्या और निशा मिलते हैं, दोनों का क्रमिक सम्बन्ध ऐसा होना चाहिए कि नाटक का प्रवाह कहीं पर रुकने न पाये। वैसे तो यह दायित्व प्रधानत निर्देशक का है कि वह व्याख्याता के संवादों का विलयन करने और पनैशर्वक दृश्य के प्रारम्भिक वाक्यों को प्रकट करने से ही श्रोता को बतला दे कि स्थान एवं

कालान्तर हुआ है, फिर भी लेखक को इसका ध्यान रखना जरूरी है।

ऐसे बहुत से सफल नाटक का निर्माण किया गया है जिनमें प्रायः सारी-किसारी कहानी विगताख्यान द्वारा प्रस्तुत की जाती है। नाटक का आरम्भ उत्कर्ष से या उत्कर्ष के कुछ पहले एक महत्त्वपूर्ण स्थल से हाता है। श्रोता के आकर्षण और श्रोत्सुक्य को जगाकर इस पहले दृश्य के पात्रों में से एक क्रिया में भाग लेने वाला सूत्रधार (Participant Narrator) बन जाता है। यह व्याख्याता कहानी शुरू करता है और कहानी यकायक पीछे की ओर भागने लगती है। श्रुति की विभिन्न घटनाएँ, जिनका धुँधला-सा सकेत हम आरम्भिक दृश्य के सवादों में पा चुके थे, स्पष्ट होती चली जाती है, यहाँ तक कि हम सघर्ष के वास्तविक कारण तथा समस्या के मूल स्रोत से परिचित हो जाते हैं। रहस्य के समाधान के पश्चात् कहानी फिर उन्मी म्यल पर जा पहुँचती है, जहाँ से कि फलशब्द का आरम्भ हुआ था। ऐसे नाटकों में एक समस्या उठती है कि वर्तमान दृश्य और विगत दृश्यों के स्थित्यंतर को कैसे स्पष्ट किया जाए? इसके लिए कोई विशेष विधान नहीं है। कभी-कभी सगीत के प्रयोग से फलशब्द के विभिन्न दृश्यों का पार्थक्य किया जाता है, तो कभी केवल 'फेड ऑफ, फेड आन' ही पर्याप्त होता है। एक बात जरूरी है अगर सगीत का प्रयोग किया जा रहा हो तो मूल दृश्य का विलयन करने के लिए जो सगीत प्रयुक्त हो उन्ने फलशब्द के अन्तराल सगीत से बिलकुल भिन्न रखना चाहिए। विगताख्यान स्थित्यंतरण का एक मात्र उद्देश्य यह होना चाहिए कि कहानी में संक्षेप और प्रगाढ़ता आ जाय, और कथा के क्रमिक विकास को अधिक स्वाभाविक और प्रभावस्पद बनाया जा सके। फलशब्द एक अच्छा उपकरण है, पर जैसा कि अन्य कला उपकरणों के विषय में सत्य है, अधिक और अनुपयुक्त प्रयोग सफल के सफल उपकरण की उपयोगिता और प्रभाव को कम कर देता है। इसलिये अपेक्षित है कि इसका प्रयोग कम-से-कम हो। फलशब्द दृश्य-क्रम का एक उदाहरण प्रस्तुत है—

बूढ़ी स्त्री—तू मुझे नहीं पहिचानता, पर मैं तो तेरे माथे पर इस निशान को देखते ही पहिचान गई कि तू मेरा सुरेन्द्र है। हाय उम दिन तेरी सौतेली माँ ने तुझे कैसा धक्का दिया था। उसने तो तुझे अपनी तरफ से मार दिया था, पर जाको राम राखा बाको किसने चाखा।

सुरेन्द्र—तुम, क्या कह रही हो? मेरी समझ में कुछ नहीं आ रहा।

बूढ़ी स्त्री—तेरी समझ में क्या आयेगा बेटा, तू तो तीन साल ही का था जब तेरे बाप ने मुझे हटा दिया था। तुझे क्या याद होगा? जो मैं अपने बेटे के पास इस शहर में न आई होती तो भला तू आज मुझे कैसे जान पाता। न तेरी दुखियारी माँ पर विपदा पडती न मैं तेरी धाय-माँ बनती।

सुरेन्द्र—(गमगीन होकर) वह मुझे बहुत छोटा छोड़कर चल बसी थी ?

बूढ़ी स्त्री—चल बसी थी। यो क्यो नही कहता उसे तेरे दुष्ट बाप ने मार डाला था।

सुरेन्द्र—मेरे बाप ने मार डाला। क्या कहती हो ?

बूढ़ी स्त्री—उसने नही मारा तो वह उस दिन के बाद फिर क्यो नही आई ?

सुरेन्द्र—किस दिन के बाद।

बूढ़ी स्त्री—जिस दिन तेरे बाप ने उसे जीने से नीचे धकेल दिया था, और उसका सिर फट गया था।

सुरेन्द्र—यह सब कुछ तुम क्या कह रही हो। तुम पागल तो नही हो ?

बूढ़ी स्त्री—मुझे कौन पागल बनायेगा, मैंने तो सब कुछ अपनी इन आँखो से देखा है।

सुरेन्द्र—तुमने क्या देखा है ?

बूढ़ी स्त्री—तेरा बाप उसे मोटर में डालकर ले गया।

सुरेन्द्र—कहाँ ?

बूढ़ी स्त्री—कही ले गया होगा। नदी पर ले गया होगा। उन दिनों नदी में कुछ कम बाढ़ रही थी। उसी में फेंक दिया होगा।

सुरेन्द्र—(विकम्पित स्वर में) क्या यह सच है ? धाय-माँ। वहाँ आजाओ पेड़ो के तले। वहाँ बैठकर मुझे बताओ मेरी माँ पर क्या बीती ? (माइक से दूर हटना और फिर धीरे-धीरे वातें करते हुए निकट आना।)

सुरेन्द्र—हाँ, यहाँ बैठ जाओ। अब मुझे बताओ। सब कुछ बताओ।

बूढ़ी स्त्री—बेरे बाप ने मुझे तेरे पालने के लिए रक्खा। उसने मुझे बताया कि तेरी माँ तुझे छ महीने का छोड़कर मर गई है, और तेरे बाप ने दूसरी शादी कर ली थी। मैं तुझे पालती थी। तेरी साँतेली माँ आँख उठाकर भी तुझे न देखती थी। तू मेरे ही पास सोता था। एक रात मैं कमरे में अकेली सो रही थी (धीरे-धीरे सगीत उभरता है) कि यकायक किसी ने आकर मेरा गला दबोच... (पगीत चरमोत्कर्ष तक पहुँचकर मद पडता है फिर पलेशवैक का दृश्य उभरता है।) कौन है, कौन हो तुम ?

सुरेन्द्र की माँ—तेरी माँ।

बूढ़ी स्त्री—मेरा गला छोड़ो, मेरा दम घुटा जा रहा है।

सुरेन्द्र की माँ—मैं तेरा दम घोटकर ही रहूँगी। नागिन, बता मेरा बच्चा कहाँ है ?

बूढ़ी स्त्री—तुम्हारा बच्चा ?

बूढ़ी स्त्री—तेरी मां खूबसूरत न थी। उसके मां बाप भी मर गये थे। तेरे बाप को एक भरी और खूबसूरत बेवा चाहने लगी। उसने कहा कि तुम अपनी बीबी को छोड़ दो, मैं तुम से शादी कर लूंगी। रुपये के लोभ में आकर तेरे बाप ने उससे शादी कर ली और तेरी मां को छोड़कर शहर चला आया।

सुरेन्द्र—उन्होंने मुझे मां से क्यों छीन लिया, मुझे अपने साथ क्यों ले आये ?

बूढ़ी स्त्री—कोई छ महीने तक वह इस तरह छुपकर तुम्हें मिलती रही पर धीरे-धीरे उसका प्यार इतना बढ़ गया कि वह रात को भी तुम्हें अलग न रहना चाहती थी। मैंने कोठी के माली को भी अपने साथ मिला लिया था और अब तेरी मां चुपचाप रात को भी मेरे कमरे में आ जाती और सुबह तक तेरे पास ही रहती। लेकिन एक दिन तेरे बाप को पता चल गया। उसने तेरी मां को कमरे में देख लिया।

(संगीत की एक तीव्र स्वरलहरी उभरती है और दूसरा विगताख्यान दृश्य सामने आता है।)

सुरेन्द्र का बाप—तू यहाँ भी आ मरी।

सुरेन्द्र की माँ—हाँ, तुमने मुझे धोखा क्यों दिया ?

सुरेन्द्र का बाप—तुम्हें धोखा क्यों दिया, मैं तो तुम्हें जहर भी दे देता, शुक कर कि जिन्दा छोड़ दिया।

सुरेन्द्र की माँ—जहर दे देते तो अच्छा करते। मेरे बच्चे को मुझ से छीनकर तुमने मुझे जीते जी मार दिया।

सुरेन्द्र का बाप—बकबास बन्द कर और निकल जा यहाँ से।

सुरेन्द्र की माँ—मैं अब यहाँ से नहीं निकलूंगी, मैं यहाँ से नहीं जाऊँगी।

सुरेन्द्र का बाप—तू नहीं जायगी ?

सुरेन्द्र की माँ—नहीं, नहीं, तू मेरा बच्चा मुझे दे दे, अपने बच्चे को पाकर फिर मैं यहाँ नहीं आऊँगी।

सुरेन्द्र का बाप—तेरा बच्चा, यह तेरा बच्चा नहीं है।

सुरेन्द्र की माँ—नहीं, नहीं, नहीं (रो पड़ती है) मैं तुम से जबरदस्ती नहीं करती, बिनती करती हूँ। तुम्हारे पांव पड़ती हूँ। मुझ से तुमने सब कुछ छीना, मैं तुम से कुछ वापस नहीं माँगती, पर मेरा बच्चा मुझ से मत छीनो। यह मेरी आत्मा है, इसके बिना मैं तड़प-तड़पकर मर जाऊँगी। एक माँ से उसका आखिरी सुख मत छीनो।

सुरेन्द्र का बाप—तो तू यहाँ से जाएगी नहीं ?

सुरेन्द्र की माँ—मैं पुलिस के पास जाऊँगी, मैं चिल्ला-चिल्लाकर कहूँगी कि इस आदमी ने मेरा बच्चा मुझ से छीन लिया।

सुरेन्द्र की माँ—हां, मैं सरकार में आवाज उठाऊंगी, मैं इन्साफ कराऊंगी ।

सुरेन्द्र का बाप—तो जा, लेकिन याद रख, जब तक पुलिस आयेगी, तब तक इस बच्चे की लाश...

सुरेन्द्र की माँ—लाश! क्या तुम मेरे बच्चे को मार डालोगे । नहीं नहीं, मेरे जीते जी मेरे बच्चे का बाल बाल नहीं होगा । मैं तुम्हारे पांव पडती हूँ मेरे लाल को कुछ न कहना, तुम मेरे टुकड़े-टुकड़े कर डालो, मुझे जिन्दा धरती में गडवा दो, पर मेरे बच्चे का बुरा न करो, मुझ पर रहम खाओ ।

सुरेन्द्र का बाप—सिर्फ एक शर्त पर ।

सुरेन्द्र की माँ—क्या, क्या ?

सुरेन्द्र का बाप—आज से यहाँ न आना । बच्चा मेरे पास रहेगा, और हर तरह ठीक रहेगा लेकिन अगर तुम यहाँ आईं तो फिर इस बच्चे की खैर नहीं ।

सुरेन्द्र की माँ—नहीं, नहीं, ऐसा न करना ।

सुरेन्द्र का बाप—तो तुम इस वक्त यहाँ से चली जाओ और फिर कभी इधर न आना । मजूर है यह शर्त ?

सुरेन्द्र की माँ—(रोते हुए) मजूर है । अपने लाल के लिए मैं जन्म भर का बनवास मांग लूंगी, देश-निकाला सह लूंगी, मैं फिर कभी नहीं आऊंगी, पर मेरे बच्चे को प्यार से रखना, उसका बुरा न होने देना ।

(वही सगीत उभरकर विलीन होता है)

सुरेन्द्र—इसके बाद माँ नहीं आई ।

बूढ़ी स्त्री—तेरे बाप को बचन देने के कई महीने बाद तक वह नहीं आई, उसने शहर से दूर कस्बे में भोपडी डाल ली थी और हर आठवें दिन मैं जाती और तुम्हारी खैर-खबर दे आती । वह रो-रोकर तुम्हारे वारे में एक-एक बात पूछती और सैकड़ों चीजें देती । लेकिन बरसात आई और तुमको भीगने की धजह से जोर का बुखार चढ आया । मैं पन्द्रह दिन तक उसके पास न जा सकी । उससे न रहा गया और एक रात जब बहुत बारिश हो रही थी तो वह चोगी से घर में घुस आई ।

सुरेन्द्र—फिर ?

बूढ़ी स्त्री—वह जीने पर चढी ही थी कि तेरे बाप ने उसे देख लिया । उसने एक जोर का धक्का दिया और तेरी माँ लुडकती हुई नीचे जा गिरी ।

सुरेन्द्र—(चीखकर) माँ !

—अंधेरा-उजाला : रेवतीसरन शर्मा

को चरित्र के। नाटक किसी भी प्रकार का हो उसमें चरित्रों का एक महत्त्वपूर्ण स्थान है। क्योंकि किसी भी नाटकीय सघर्ष की कल्पना चरित्रों के सघर्ष तथा द्वन्द्व के अभाव में नहीं की जा सकती। नाटक की प्रत्येक परिस्थिति चरित्रों के द्वन्द्व से उत्पन्न होती है, और उसका विकास, चरित्रों के विकास के साथ-साथ होता है। ऐसे नाटक जिनमें उच्चकोटि का चरित्र-चित्रण किया गया हो हमारी स्मृति में अविक्रम समय तक रहते हैं। उनके सस्मरणों के साथ कथानक की रूपरेखा भी सजीव हो उठती है।

६०. प्रमुख और गौण पात्र—किसी नाटक में प्रायः दो प्रकार के पात्र होते हैं—प्रमुख और गौण। ऐसे पात्र, जिनके हाथ में नाटक का संचालन हो, बहुत कम होते हैं। गौण पात्र नाटक की पृष्ठभूमि का काम देते हैं। उनके अस्तित्व से नाटक में एक प्रकार की सजीवता आ जाती है। रेडियो नाटक का क्षेत्र समय की क्रूरता के कारण बहुत ही सीमित होता है। इसलिये सब चरित्रों का समान विकास सम्भव नहीं। वैसे भी कला की दृष्टि से नाटक में छाया-प्रकाश का प्रभाव पैदा करने के लिए सब चरित्रों का एक-सा विकास नहीं होना चाहिये। केवल उन चरित्रों पर बल दिया जाएगा जितना कथा की प्रगति और समूचे नाटक के विकास से घनिष्ठ सम्बन्ध है।

गौण चरित्र भी नाटक के निर्माण में अपना स्थान रखते हैं, क्योंकि अगर हम हमेशा 'आकाश' पर ही रहे और 'धरती' पर कदम न रखें, तो हमारे नाटक में एक प्रकार की अर्थव्यर्थता आ जाएगी। प्रधान और मुख्य पात्र हमेशा आदर्श-कृत (Idealised) और किसी हद तक अतिरिजित होते हैं। विशेषकर दुखान्त नाटक में प्रधान पात्र विलकुल असाधारण, विलकुल अमानवी होने हैं। ऐसी अवस्था में गौण चरित्र बहुत महत्त्वपूर्ण काम करते हैं। उनकी रचना का उद्देश्य नाटक को जीवन के सन्निकट रखना होता है। गौण चरित्र मुख्य चरित्रों पर प्रकाश डालते हैं, लेकिन एक अच्छे नाटक में स्वयम् मुख्य पात्र भी यह उद्देश्य पूरा कर सकते हैं। इसके लिए यह आवश्यक है कि मुख्य पात्रों में स्पष्ट रूप से व्यक्तिगत अंतर हो। क्योंकि—विभेद द्वारा सब चरित्र निखर उठते हैं। जैसे कि पर्सी वाइल्ड ने लिखा है—
 "In it light focusses become sharp, differences pronounced, issues clear cut, and most important sympathies become natural and acute"
 (Wilde)

असफल नाटक में प्रायः यह अङ्गुण होता है कि उसमें श्रोता की सहानुभूति का समान विभाजन किया जाता है। इन प्रकार दोनों का प्रभाव धीरा हो जाता है। चरित्रों में पारस्परिक द्वन्द्व (Opposition) का होना आवश्यक है। गौण चरित्रों को भी इसी प्रकार इन दो धुराओं (Axes) की परिक्रमा करते रहना

चाहिये ताकि श्रोता स्पष्ट रूप से समस्या को समझ सके ।

ऐसे मुख्य पात्रों का अधिक संख्या में होना भी नाटक के लिए बुरा है क्योंकि न तो रेडियो-नाटक के सीमित अवधि-क्षेत्र में उनका पर्याप्त विकास हो सकता है, और न ही वे अपना मूल और सबसे महत्वपूर्ण उद्देश्य, श्रोता के श्रोतसुवय का केन्द्रीयकरण, पूरा कर सकते हैं । अगर आध दर्जन 'मुख्य पात्र' श्रोता के श्रोतसुवय, उसकी संवेदना के लिए इच्छुक रहें तो नाटक का ऐक्य निश्चय ही भंग हो जायेगा । सगठन और गुण के स्थान पर वहाँ उच्छृंखलता आ जायेगी ।

नाटक में केवल उतने मुख्य और गौण पात्र होने चाहिये जितने नाटक का वास्तव की प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिए अनिवार्य हो । इसके अतिरिक्त, उनका संयोजन और विभाजन इस दृष्टि से किया जाना चाहिये कि कलाकृति का ऐक्य भंग न होने पाए । एक संतुलित चरित्र-योजना में मुख्य पात्र तीव्रता और एकाग्रता के प्रभाव की पुष्टि करेंगे, और गौण पात्र नाटक में विस्तार और व्यापकता लायेंगे । वे प्रतिनिधि और प्रतीक होंगे उस स्थायी धरती के जिम्मे रगमच पर अनेकों परिवर्तन और क्रान्तियाँ आती रही लेकिन उसका स्थायित्व अब भी अभंग है । वे नाटक में चौथे परिमाण को उपस्थित करते हुए नाटक में ठोसपन (Rotundity) लाते हैं ।

६१, चरित्र-निर्माण का आधार—नाटककार एक सीमित क्षेत्र में एक पूरे ससार का निर्माण करता है । इस ससार के सब वासी और इसकी सब घटनायें उसकी सृजनात्मक कल्पना के आधीन होती हैं । यह प्रश्न स्वाभाविक है कि इस कल्पित ससार का आधार क्या है ? उत्तर सरल है कल्पना जगत उस अनुभव पर अवलम्बित है, जो लेखक वाह्य ससार से प्राप्त करता है । प्रत्येक चरित्र की रचना-सामग्री वह उन व्यक्तियों से प्राप्त करता है जो उसके जीवन में आये हो, परिचितों के रूप में, मित्रों के रूप में, या मात्र अपरिचित सहचरों के रूप में । जब एक चरित्र विशेष उसके मस्तिष्क में जन्म लेता है तो वह एक निराकार अनुभूति के रूप में होता है । इस सूक्ष्म तथा छायावी मानस-चित्र को एक जीते-जागते इन्सान का आकार और प्रकृति देना ही चरित्र-चित्रण का चमत्कार है । यह कल्पित चरित्र जीवन से कितना समीप है, और उसमें कितनी सच्चाई है, यह परखने के लिए हमें यह देखना होगा कि चरित्र में वास्तविकता और स्वाभाविकता है या नहीं, वह हमें एक अद्भुत प्रदेश के विचित्र प्राणी-सा लगता है या हमारे चारों ओर घूमने-फिरने वाले साधारण प्राणियों जैसा । चरित्र, परिस्थितियों की पारस्परिक क्रिया-प्रतिक्रिया से जन्म लेता है, इसलिए उसे नाटक की घटनाओं से उद्बुद्ध और आविर्भूत लगना चाहिए, जिन्हें क्रियात्मक रूप में अभिव्यक्त करने के लिए उसका निर्माण किया गया है ।

जब हम एक भीड़ को देखते हैं, तो हमारे मानस पर जन-समूह का एक धुंधला-सा चित्र खिंचता है, यद्यपि इसकी रचना बहुत मे प्राणियों के सस्यान-साम्य से हुई है। इस भीड़ की प्रत्येक इकाई का अपना महत्त्व है, प्रत्येक चेहरे के पीछे एक गम्भीर वैयक्तिक जीवन है। इस जीवन में अनेक घटनाएँ हैं, अनेक गुप्त रहस्य और विलक्षण ग्रन्थियाँ हैं। लेकिन जब हम भीड़ को देखते हैं तो इस सत्य का बोध नहीं पाते। अब अगर हम इस भीड़ का विश्लेषण करें, प्रत्येक इकाई को पृथक-पृथक करके उसका परीक्षण करें, तो हम देखेंगे कि ऊपरी समरूपता और एकता के होते हुए भी प्रत्येक व्यक्ति भिन्न है। उसकी अपनी स्पष्ट विशेषता है।

प्रत्येक व्यक्ति की यह मूलभूत विशेषता चरित्र का बीज है। यही विशेषता विकसित और परिवर्द्धित होकर चरित्र का रूप लेती है। प्रायः यह विशेषता एक सकेत-मात्र होती है, जिसे नाटककार की कल्पना आधार मानकर उस पर एक चरित्र निर्मित करती है। सूक्ष्म प्रेरणा को साकार करने के लिए नाटककार अपने अव्ययन और अनुभव की सहायता लेता है। चरित्र का जीवन-सादृश्य, प्रेरणा की वास्तविकता पर निर्भर है।

इस रंग-रंगीली दुनियाँ में कई प्रकार के लोग बसते हैं। इनमें से बहुत सों के व्यक्तित्व आवरणों में छिपे रहते हैं। इसलिए उनकी वास्तविकता को पा सकना प्रायः कठिन होता है। पर मन की बात को अधिक समय तक छिपाए रखना हमेशा सम्भव नहीं होता, इसलिए इन रहस्यपूर्ण व्यक्तियों से भी कभी-कभी ऐसा व्यवहार हो जाता है, उनके मुख से ऐसी बात निकल पड़ती है कि इस सकेत-मात्र के आधार पर नाटककार की कल्पना के लिए एक बहुमुखी व्यक्तित्व वाले चरित्र का निर्माण सम्भव हो सकता है। एक आकर्षक चेहरा, एक कँटीली या विपैली मुस्कान, बोल-चाल का ढंग, कोई चुभता हुआ फिकरा, हमें जैसे सोचने पर मजबूर कर देता है, कि इस संकेत के पीछे क्या है? यही उत्सुकता नाटककार को व्यक्ति विशेष की मूलभूत विशेषता को पहचानने के लिए अन्तर्दृष्टि प्रदान करती है।

पर एक साधारण मनुष्य की किसी भी विशेषता को वास्तविक रूप में आकर्षक बनाने के लिए नाटककार को उसे हमेशा कुछ अतिरंजित करना पड़ता है। यहाँ नाट्यकार की कल्पना एक Magnifying lens का काम करती है। इन प्रकार प्रत्येक नाट्य-चरित्र में अतिशयोक्ति का कुछ-कुछ अंश पाया जाता है। दुःखान्त में कुछ कम हास्य और व्यंग-प्रवान नाटको में अधिक। इसने यह न समझना चाहिये कि ऐसे चरित्र जीवन के समीप न होंगे। कला में अगर आदर्श का अंग न हो तो वह जीवन की एक भावशून्य अनुकृति मात्र होकर रह जायगी। उसमें रस अति-रजन का सर्वथा अभाव रहेगा।

६२. एक चरित्र के विविध पक्ष—अब अगर यह कहा जाय कि इस विशेषता का विकास ही चरित्र-चित्रण का उत्कर्ष है तो यह एक अत्यन्त विकृत धारणा होगी। कारण यह कि सरल से सरल व्यक्तित्व के भी एक से अधिक पक्ष होते हैं। किसी-किसी स्थिति में तो इन दो पक्षों का परस्पर विरोध इतना स्पष्ट होता है कि प्रायः ऊपरी दृष्टि से देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि ये दो विभिन्न व्यक्तियों के व्यक्तित्व हैं, एक के नहीं। वास्तव में एक नाटकीय चरित्र साधारण नहीं होता, असाधारण होता है। उसकी प्रधान प्रवृत्ति को यदि केन्द्र मान लिया जाय तो कह सकते हैं कि इस केन्द्र की परिक्रमा करती हुई हमें अनेक और प्रवृत्तियाँ, अनेक विशेषताएँ मिलेंगी, जो केन्द्रीय प्रवृत्ति से भिन्न होते हुए भी समूचे चरित्र का अनिवार्य अंश हैं। प्रधान विशेषता और सहायक विशेषताओं का वही सम्बन्ध है जो एक अणु में इलेक्ट्रॉन (Electron) और प्रोटॉन (Proton) का होता है।

एक ही विशेषता या प्रवृत्ति पर आधारित साधारणीकृत चरित्र कभी सफल नहीं होगा क्योंकि—“Fundamentally type characterisation rests on a false premise, namely, that every human being may be adequately represented by some dominant characteristic or small group of closely related characteristics” (Prof Baker)

वस्तुवादी नाटक में साधारणीकृत चरित्रों का कोई स्थान नहीं क्योंकि उनसे न केवल कृत्रिमता की गन्ध आती है बल्कि ऐसे चरित्र श्रोता को विस्मय के आनन्द से वंचित रखते हैं। वह समझ लेता है कि यदि एक स्थिति में एक चरित्र ने एक प्रकार का व्यवहार किया है तो दूसरी समान स्थिति में भी वह वैसा ही व्यवहार करेगा। जिज्ञासा का अन्त हो जाने पर श्रोता चरित्र में उतनी दिलचस्पी नहीं ले सकता। इसके विपरीत अगर चरित्र की मौलिक जटिलताओं को सरसीकृत न किया जाये, बल्कि उसे आश्चर्यमय वैविध्य की सभी सुन्दरताओं सहित प्रस्तुत किया जाये तो चरित्र में सजीवता और इसके परिणामस्वरूप नाटक में सत्यता और रजकता पैदा हो सकेगी। एक ही दृष्टिकोण से देखे जाने वाले चरित्र सिलहूट चित्र की तरह होते हैं, उनमें यथार्थता के अन्य परिमाण नहीं होते।

हाँ, यह साधारणीकरण गौण चरित्रों के निरूपण के लिए बुरा नहीं। क्योंकि अल्प महत्त्व के चरित्रों को बहुत कम स्थान मिलेगा इसलिए थोड़े समय में अधिक प्रभाव पैदा करने के लिए इस 'Human shorthand' का प्रयोग किया जा सकता है।

६३ हेतु—चरित्र किसी भी प्रकार का हो उसमें स्वाभाविक हेतुमत्ता का होना उतना अनिवार्य है, जितना शरीर के लिए प्राण का। उनके आचार-व्यवहार

के लिए श्रोता के सम्मुख कोई तर्क-मगत कारण अवश्य होना चाहिये। कुशल नाट्य-कार प्रयत्न करता है कि उसकी कल्पना के ये साधारण चरित्र स्वाभाविक रूप से असाधारण लगें। अथवा उनमें 'इन्सान' स्पष्ट रूप से दृष्टिगोचर हो। वे हमें एक तीव्र बुद्धि और चतुर मस्तिष्क का चमत्कार मात्र या कोरी कल्पना न लगें बल्कि-हाड-मांस के बने हुए विचार-युक्त अनुभावयुक्त मनुष्य लगें, जिन्हें हम समझ सकें, जिन्हें हम अपनी सवेदना दे सकें, जिनके साथ हम नाटक के कल्पना-जगत में विहार कर सकें। इस उद्देश्य की प्राप्ति के लिए वह प्रत्येक चरित्र का हेतु (Motivation) स्पष्ट करता है, अर्थात् उसकी क्रियाश्रो-प्रतिक्रियाश्रो की मनोवैज्ञानिक पार्श्वभूमि पर पर्याप्त प्रकाश डालता है, ताकि प्रत्येक व्यावहारिक परिवर्तन कारण-युक्त प्रतीत हो।

६४. संप्राणता और परिवर्तनशीलता—कठपुतली भी गति करती है, नाचती-कूदती है, लेकिन उसमें प्राण नहीं होते। वह केवल कठपुतली वाले की तुनक-भोक से नाचती है। जीते-जागते इन्सान ऐसा नहीं करते। वे भी नाचते-कूदते हैं, गति करते हैं लेकिन स्वेच्छा से। और उनमें सोचने की शक्ति होती है, भावनाएँ होती हैं, धारणाएँ होती हैं। प्राणवान होने के कारण उनमें परिवर्तनशीलता होती है, विकास की शक्ति होती है। वे समय-समय पर भिन्न व्यवहार करते हैं। कभी 'अच्छे' बुरा काम कर बैठते हैं, कभी 'बुरे' अच्छी बात करने के लिए जीवन समर्पण करते दिखाई देते हैं। एक कुशल चरित्रकार इस तथ्य को समझता है, और वह नाटक की प्रगति के साथ-साथ अपने चरित्रों का विकास करता रहता है। वह प्रत्येक चरित्र को विशेषता देने के साथ-साथ उसे एक व्यक्तित्व भी देता है, जो स्थित्यात्मक (Static) न होकर गत्यात्मक (Dynamic) है। इसलिए प्रत्येक सफल चरित्र कठपुतली होने के बजाय जीता-जागता इन्सान होता है। वह जो भी करता है एक उद्देश्य से, अगर कुछ नहीं करता तो उसका भी कारण होता है। इसी उद्देश्य (Motive) द्वारा हम जान जाते हैं कि एक चरित्र विशेष के विषय में उसके निर्माता (रचयिता) का क्या मत है। उसकी प्रकृति और उसकी मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि के आधार पर उसने जीवन सम्बन्धी क्या मान्यताएँ निर्धारित की हैं। अगर स्वयं रचयिता ने अपने चरित्र के केवल बाहरी रूप को देखा है उसके मन के अन्तर्विरोधों और मूल प्रतिकूलताओं को नहीं समझा, तो उसका चरित्र-निर्माण असफल और अविश्वसनीय (Unconvincing) होगा।

वस्तुतः एक चरित्र की सफलता उसकी नयता पर निर्भर है। अगर चारित्रिक परिवर्तन स्वाभाविक प्रतीत नहीं होते तो न केवल चरित्र का प्रभाव क्षीण पड़ता जायेगा बल्कि नाटक की क्रिया पर भी इसका बुरा असर पड़ेगा। प्रायः हम चरित्र-

विशेष के एक पहलू पर विचार कर रहे होते हैं कि नाट्य-क्रिया से एक ऐसी परिस्थिति का जन्म होता है कि उसमें चरित्र एक और प्रकार का व्यवहार करने लगता है। अब अगर इस आकस्मिक वैपरीत्य को स्वाभाविक न बनाया जाय, तो नाटक में यथार्थता नहीं आ सकेगी। वास्तव में यह वैपरीत्य ऐसा नहीं होता जिसका मनोवैज्ञानिक स्पष्टीकरण प्रस्तुत न किया जा सके। इस प्रतिकूलता का प्रादुर्भाव हमेशा उसी प्रकृति से होता है जिसके एक पहलू पर हमने कुछ समय पूर्व विचार किया था। नाटककार एक-एक करके सभी आवरण उठाता चला गया, यहाँ तक कि हम उस मूल सत्य तक पहुँच गये जो विचित्र होते हुए भी चरित्र का मूल गुण, उसके असाधारण व्यवहार का मूल कारण है। स्टीवंसन की विश्वविख्यात लघुकथा 'मारखीम' में हम इसी प्रकार की क्रिया देखते हैं। कथान्त तक पहुँचने पर मारखीम के व्यक्तित्व का वह पक्ष प्रकाशित हो उठता है जिससे कदाचित् वह स्वयं परिचित न था।

सारत चारित्रिक श्रान्ति तर्कसगत, और प्रकृति-जन्य होनी चाहिये, ऊपर से लादी हुई या प्रतिभा-चातुर्य की जोड़तोड़ नहीं।

६५ ध्वनि-मूर्त्यों का समावेश—चरित्र की सैद्धान्तिक विवेचना के पश्चात् अब हमें यह देखना होगा कि रेडियो-नाट्यकार किस प्रकार चरित्र-निरूपण करता है। उसका लक्ष्य क्या है, और उसकी प्राप्ति के लिए वह किन साधनों, उपकरणों का उपयोग करता है।

पहले परिच्छेदों में श्रव्यकला के मूलभूत सिद्धान्तों की चर्चा करते हुए कहा गया था कि श्रव्यनाट्य का मुख्य प्रभाव विविधता (Diversity) न होकर प्रगाढ़ता (Intensity) का है। श्रव्यनाट्य का रचना-विधान केवल उन वस्तुओं को स्वीकार करता है जिनका सवेद केवल श्रुति द्वारा प्राप्त हो सके। इस प्रकार श्रव्यनाट्य के वर्णन में सरलीकरण (Stylization) आवश्यक हो जाता है। इस सरलीकरण (Abstraction) से चित्र में कोई त्रुटि या उसकी रजकता में कोई विशेष कमी नहीं आती, यह भी हम देख चुके हैं। बल्कि हम तो इस परिणाम पर पहुँचे थे कि वस्तु का क्रियात्मक और गत्यात्मक वर्णन श्रव्यकला में अधिक सफलतापूर्वक सम्भव है। क्योंकि—

“नाद का धर्म गति है अतः कान के लिए स्थिति की अपेक्षा घटना अधिक श्रव्य-परक है।

इस सरलीकरण द्वारा हम केवल क्रियाशील स्थायित्व को ही स्वीकार करते हैं क्रुद्ध आदमी की सर्वथा निश्चेष्ट मूछों का हास्यास्पद उदाहरण आपको याद होगा।

६६ स्वर-विभेद—रेडियो-नाट्य के चरित्र-चित्रण में भी इसी प्रकार का सरलीकरण और प्रतीक-योजना (Symbolization) का प्रयोग

किया जाता है, अतः रेडियो-नाटक में चरित्र की समूची विशेषता को स्वर द्वारा व्यक्त किया जायेगा। इस प्रकार स्वर प्रतीक होगा एक प्रवृत्ति का। रगमंच पर चरित्र विशेष की आकृति उसकी वेश-भूषा, हावभाव उसकी चारित्रिक विशेषता की व्याख्या करते हैं। रेडियो-नाटक में इन प्रसाधनों का कोई उपयोग नहीं है। वहाँ चरित्र-चित्रण के लिए विभिन्न पात्रों के वाक्यों, उनकी भाषा, उनकी सम्बोधन-शैली उनके पारस्परिक स्वर-भेद पर ही निर्भर रहना होगा। स्वर मात्र से चरित्र की प्रकृति का कितना अश स्पष्ट रूप से उद्घाटित हो जाता है, यह हमें अपने दैनिक जीवन प्रायः अनुभव होता रहता है स्वरमात्र से ही हम व्यक्ति विशेष की शिक्षा, स्वभाव और अन्य विशेषताओं के सम्बन्ध में अनुमान लगा लेते हैं और यद्यपि प्रत्येक नायिका मधुर कठी और प्रत्येक प्रतिनायक क्रूर स्वर वाला नहीं होता, फिर भी चरित्र व्यक्तित्व का प्रतिबिम्ब हमें उसके स्वर में दिखाई दे जाता है।

इस प्रकार का चरित्र-चित्रण मुख्यतः विभेद पर आधारित होता है। इससे एक चरित्र को दूसरे से अलग पहचानने के लिए उनकी ध्वन्यात्मक रूपरेखा को कृ गहरा कर दिया जाता है। यह प्रक्रिया चित्रकला की एक उपमा द्वारा स्पष्ट हो जायगी अगर एक ऐसे चित्र की रचना करनी हो जिसमें बहुत-सी आकृतियाँ हैं तो कुगल चित्रकार इसका विशेष ध्यान रखता है कि दो आकृतियों के सम्बन्ध (Contiguity) में भेद (Contrast) से स्पष्ट करे। वह उनके आकार में, वेशभूषा में, रंग में भिन्न पैदा करेगा, ताकि एक पूर्ण चित्र को अविच्छिन्न अंग होते हुए भी प्रत्येक आकृति अपना व्यक्तित्व न खोए। कभी-कभी वह आकृति-रेखा को गहरा कर देता है, क प्रकाश और छाया की योजना द्वारा आकृति-भेद को स्पष्ट करता है। रेडियो-नाटककार भी इसी प्रकार की रूपरेखा को गहरा करने (Outlining) और महत्त्वपूर्ण स्थान के उभार (Highspotting) से काम लेता है। इसके अतिरिक्त जैसे चित्रकार चित्र के आकर्षण-केन्द्र को हमेशा प्रकट विशिष्टता देता है, वैसे रेडियो-नाटककार नाटक के केन्द्रीय चरित्रों पर अधिक बल देता है। रेडियो-निर्देशक भी स्वरभेद के आधार पर श्रव्यचरित्रों का निर्माण करता है। इसलिए अगर नाटककार भी चरित्रों में स्पष्ट और विशिष्ट वाक्यों में विभाजित करने में उसकी सहायता करे तो नाटक के प्रभाव में निश्चित वृद्धि होगी। रेडियो-नाटक सुनने में आपने प्रायः अनुभव किया होगा कि अगर एक दृश्य में एक प्रकार के दो स्वरों में परिचय हो तो दोनों चरित्रों के प्रभाव को हानि पहुँचती है। एक और बात। रगमंच पर चरित्रों का प्रवेश दृष्टि मात्र से स्पष्ट हो जाता है। श्रव्यनाटक में प्रवेश का जान पात्र के मुखर होने होता है। अगर माइक पर आते ही एक चरित्र अपना परिचय दे दे, तो नाटक स्पष्टता के साथ प्रभाव भी आता है।

६७. मौखिक विशेषता—रेडियो-नाटक में प्रत्येक चरित्र को कोई-न-कोई मौखिक विशेषता देना अपेक्षणीय है। इसके लिए आवश्यक है कि चरित्रों की कल्पना आकृतियों के रूप में न करते हुए स्वरो के रूप में की जानी चाहिए। शायद प्रत्येक चरित्रों को मौखिक विशेषता देना सम्भव न हो। पर जितने ही चरित्रों को ध्वनिगत विशेषता दी जा सके, अच्छा होगा। स्वरभेद द्वारा अगर एक मौखिक विशेषता वाले चरित्र को दूसरे साधारण और विशेषता-रहित पात्रों के साथ रखा जाय तो साधारण चरित्रों की साधारणता का प्रभाव बढ जायेगा। यहाँ एक चेतावनी भी अनुचित या अनुपयुक्त न होगी। मौखिक विशेषता उस समय तक वाञ्छनीय है जब तक कि चरित्र के वास्तविक रूप में कोई परिवर्तन न आये। अगर इस रूपरेखा का चरित्र के नैसर्गिक रूप, उसकी स्वाभाविकता को हानि पहुँचती हो, उसमें कृत्रिमता या विकार आता हो, तो यह निश्चय ही बुरा होगा।

अध्याय चौथा

संवाद

“We learn about people by what they do and say. In radio we learn about people and what they do, by what they say or what is said about them ”
(Lawter)

“The immediate and principal destiny of radio-words is the ear of the listener (L) What is known as the aural radio-style of writing is simply a formulation of the principles of writing for listener who hears the world -alone, without benefit of gesture and illustration ”
(Cowgil)

“One of the best ways to approach the problem of writing natural-sounding dialogues is to pretend that you are the character in that situation.”
(Lawter)

६८ महत्त्व—कथानक नाटक की गत्यात्मकता व्यक्त करता है। कथानक को साकार और सजीव करते हैं संवाद। चरित्र का परिचय भी हम संवादों द्वारा प्राप्त करते हैं। चरित्रों के विषय में हम जो धारणा बनाते हैं वह या तो उन वाक्यों पर अवलम्बित होती है जो वह स्वयं बोलता है, या उन पर जो एक चरित्र के विषय में दूसरे चरित्र बोलते हैं। यही वाक्य संवाद हैं।

रंगमंच पर तो बिना शब्दों के भी कथानक के कुछ पहलुओं पर प्रकाश डाल सकते हैं, हावभाव आदि से। इसी तरह फिल्म में शब्द से अधिक दृश्य सकेत कथानक की व्याख्या एवं अभिव्यक्ति करते हैं। फिल्म में मूक अभिनय (Mimic) जितना प्रभावशाली है, उतना पात्रों का शब्दाडम्बर नहीं। वल्कि एक अच्छे फिल्म के महत्त्वपूर्ण स्थल प्रायः सम्पूर्ण रूप से मात्र दृश्यात्मक होते हैं। रेडियो-नाट्य मूलतः ध्वन्यात्मक है, अतः उसमें मूक अभिनय का कोई स्थान नहीं। रेडियो में केवल वही कुवास्तविक और सजीव है जो गत्यात्मक और शब्दमय है। अतः संवाद ही रेडियो नाटक के प्राण हैं।

रेडियो-नाट्य के निर्माण-शिल्प का यह महत्त्वपूर्ण मूलभूत आलम्बन अपने उद्देश्य पूर्ण करता है। इनके द्वारा हमें ज्ञात होता है कि नाटक के प्रारम्भ से पूरक क्या कुछ हो चुका है, अब क्या हो रहा है, और आगे चलकर क्या कुछ होने वाला

है या हो सकता है। सवाद कथानक के विकास का माध्यम है। सवाद श्रोता को पात्रों की गतिविधि का आभास कराते हैं और नाटक के परिपाख्य आदि की विशेषताओं और गुणों पर प्रकाश डालते हैं, वातावरण की सृष्टि करते हैं। सवाद ही रेडियो नाट्य में चरित्र-निरूपण का एकमात्र साधन है। इन विभिन्न उद्देश्यों पर आगे चलकर सविवरण विचार किया जायेगा। यहाँ हमें केवल यह देखना है कि साधारणतः अच्चे सवाद के क्या गुण होते हैं, और उनमें और रगमच के सवादों में क्या भेद रहता है ?

६९. रेडियो-सवाद के गुण और विशेषताएँ—रेडियो-सवाद केवल सुने जाने के लिए होते हैं, रगमच के सवाद श्रुति और दृष्टि दोनों के लिए। यह बात कुछ विचित्र लगती है क्योंकि शब्द का जान केवल श्रुति से ही हो सकता है, उसका दृष्टि से क्या सम्बन्ध। लेकिन अगर हम रगमच के सवादों को प्रसारित होते सुनें तो हमें निश्चय ही आभास होगा कि रेडियो-सवाद और मच-सवाद में कितना अंतर है। सबसे पहली बात जो हमें अवभास द्वारा हमें प्रकट होगी वह यह है कि रगमचीय सवाद प्रायः ऊँचे स्वर में बोलने के लिए है, माइक-सवाद हल्के स्वर में बोलने के लिए। यह अंतर उम समय भी हमारे सामने आयेगा जब हम किसी रेडियो-स्टुडियो में जाकर नाटक को अभिनीत होते देखें। हमें आश्चर्य होगा कि अभिनेता कोई विशेष हलचल नहीं कर रहे। वे यूँ आपस में बातचीत कर रहे हैं जैसे वे एक दूसरे के कानों में बात कर रहे हों। बी बी सी के प्रसिद्ध निर्देशक (Felix Felton) के सुन्दर शब्दों में, रगमच की शैली (Megaphonic) है, रेडियो-शैली (Microphonic)। श्रव्य प्रसार के लिए साधारण स्वर (Normal tone) अति-आवश्यक है। रेडियो वार्ताओं में कभी-कभी सुनने में आता है कि वक्ता अपने विचारों को श्रोता तक पहुँचाने के लिए माइक से बात नहीं करता बल्कि माइक में से बात करने का प्रयास करता है। शायद यह सोचकर कि वह अनेक स्थानों पर बैठे हजारों-लाखों श्रोताओं को सम्बोधित कर रहा है, वह चीखने लगता है। इस धृष्टता को श्रोता अच्छा नहीं समझता। इन दो भाषा-शैलियों का अंतर केवल शब्दों के Volume या स्वरभार का नहीं, बल्कि भावावस्था (Emotional condition) का है। श्रोता की ओर वक्ता (लेखक + वक्ता) के व्यवहार का है। एक समय था जब कहा जाता था कि रेडियो व्यक्ति को नहीं समष्टि को सम्बोधित करता है। अब यह धारणा मान्य नहीं है, क्योंकि अब यह कहा जाता है कि रेडियो समूह में से प्रत्येक व्यक्ति को, पृथक-पृथक सम्बोधित करता है। रेडियो-सवादों में स्वर (Tone) का बहुत अधिक महत्त्व है। इसी कारण सवाद लेखक को रचना-क्रिया के समय इस बात का विशेष ध्यान रखना पड़ता है कि उसके सवाद भावातिरेक के

कारण जो प्रायः (False tone) में कम होता है, प्रभाव-रहित और हास्यास्पद न लगने लगे। लच्छेदार, रगीन, जोशीले, थियेट्रिकल संवाद रेडियो-नाटक के लिए अनुपयुक्त है। रेडियो-संवादों में प्रभाव भरने के लिए व्यवस्थित और अनुशासित भावना की आवश्यकता है। स्वाभाविकता इस संवाद-शैली का मुख्य गुण है, अतिरजन और बनावट इसका सबसे बड़ा दोष।

नीचे दिये गये इन दो उदाहरणों के तुलनात्मक अध्ययन से गुण और दोष दोनों की व्याख्या हो जायेगी।

श्याम—श्रीह राधा, तुम्हें देखकर मेरे अन्तस्थल में भावनाओं का ज्वार आलोडित होता है।

राधा—श्याम, मे क्या कहूँ ? शब्द मेरे भावों को सम्पूर्ण रीति से व्यक्त नहीं कर पाते। परन्तु तुम मुझे किस अल्पात पथ की ओर ले जा रहे हो ?

श्याम—अपने पथ-प्रदर्शक पर एकान्त विश्वास रखो राधा।

राधा—परन्तु विश्वास की भी तो सीमा है। श्याम ! मेरा प्रेम इस प्रकार से नेत्रहीन नहीं है। मेरी चेतना अभी शेष है।

श्याम—शेष न रहे, ऐसे मन्त्र का उदय में तुम्हारे हृदय की वेणु के प्राणों के रन्ध्र-रन्ध्र, फूँककर करना चाहता हूँ। मैं तुम्हारी उपलब्धि के लिए कठिन से कठिन परीक्षा दे सकता हूँ, राधा ! तुम एक बार बोलो, मैं प्रस्तुत हूँ।

राधा—मैं कुछ नहीं चाहती-देव ! मैं केवल आपके स्नेह की सुशीतल छाया चाहती हूँ जो चिरन्तन हो। मैं आपके भगलमय मन का मोहक स्नेह चाहती हूँ। मैं अन्य किस पदार्थ की याचना कर सकती हूँ, हृदयेश्वर !

यह तो हुआ कृत्रिमता और अतिरजन का उदाहरण, जिसे साधारण स्वर में नहीं पढा जा सकता। इसका फँसव, इसका अस्वाभाविक भावातिरेक इसे हास्यास्पद बनाये देता है। अब इसी उदाहरण का सरल और प्रमारोचित रूप देखिये। बात वही है, पर कहने का ढंग भिन्न है। सहज स्वाभाविकता और सयत भावना इसे रेडियो-शैली के लिए उपयुक्त बनाते हैं।

श्याम —राधा !

राधा—श्याम ! तुम मुझे कहाँ लिये जा रहे हो ?

श्याम—तुमने इतनी जल्दी मुझ पर भरोसा छोड़ दिया ?

राधा—नहीं नहीं, भरोसा तो है। पर उसकी एक हद है। मेरा मन अन्धा नहीं है श्याम, अभी मुझ में मेरापन बाकी है।

श्याम—यह भेद भी नहीं बचा रहेगा राधा। तुम्हें पाने के लिए मैं कठिन से कठिन परीक्षा दे सकता हूँ, कोई परखकर तो देखे।

राधा—मैं आपकी कोई परीक्षा नहीं लेनी चाहती ।

७०. स्वाभाविकता—इस भाषा-शैली के विषय में कही जाने वाली बातों में से एक बात बहुत सुनने में आती है । रेडियो-सवाद बोले और सुने जाने के लिए लिख जाते हैं, पढ़े जाने के लिए नहीं, इसलिए उनमें बोलचाल की भाषा प्रयुक्त होनी चाहिये, साहित्यिक भाषा नहीं । यह किसी हद तक ठीक भी है । पर वास्तविकता को अतिसरल रूप में प्रस्तुत करने जैसा है । वह भाषा जो हम दैनिक जीवन में प्रयोग करते हैं, शायद रेडियो-नाट्य के उद्देश्यों को पूरा नहीं कर सकती, क्योंकि साधारण बोलचाल में हावभाव, संकेत आदि से बहुत काम लिया जाता है । बहुत सी ऐसी अर्थ-छटाएँ होती हैं जिनकी बात सुनने वाले को ज्ञान होता है । इसलिए हम उस बात के विवरण में न जाकर उयले-उयले इशारों में ही सब कुछ समझा देते हैं । और सुननेवाला समझ भी जाता है । रेडियो-नाट्य में ऐसा सम्भव नहीं हो सकता क्योंकि वहाँ दृश्यात्मक संकेतों और मुखमुद्राओं का कोई उपयोग नहीं । तो फिर रेडियो-शैली क्या हुई, उसे बोल-चाल का नाम कैसे दिया जा सकता है ।

रेडियो-नाट्य की सवाद-शैली साधारण साहित्यिक शैली से इस प्रकार भिन्न है कि उसमें स्वाभाविकता का गुण प्रधान है । वह शैली सम्पूर्ण रूप से अकृत्रिम है । भडकीलापन (Pamposity) और विकृति (Stiltedness) इसके दोष हैं । एक और गुण भी इसमें अनिवार्य है—आत्मीयता । रेडियो सवाद में शब्दों को श्रोता पर प्रक्षेपित (Project) नहीं किया जाता, जैसे रगमच के सवादों में किया जाता है । उसे सुनकर श्रोता अपने आपको एक वस्तुनिष्ठ (Objective) और तटस्थ (Detached) दर्शक मात्र नहीं समझता बल्कि अपने आपको नाटक का एक ऐसा मूक पात्र समझता है जो अपनी अदृश्यता के कारण अभिनेताओं के खेल में बाधा तो नहीं बनता, लेकिन सब कुछ देखता सुनता है, अनुभव करता है, नैकट्य भाव से ।

७१ स्पष्टता—रेडियो-सवाद पढ़े जाने के लिए नहीं होते, इसलिए उनमें स्पष्टता अनिवार्य है । हमारी आँख लम्बे-लम्बे और उलझे हुए वाक्यों को सह सकती है, श्रोता के कान नहीं । पाठक जहाँ चाहे रुककर सोच सकता है । वाक्य के किसी भी भाग को समझने में कमी रह गई हो तो वह पीछे पलटकर उसे दुबारा पढ़ सकता है, श्रोता ऐसा नहीं कर सकता, क्योंकि प्रसार-प्रवाह पर उसका कोई अधिकार नहीं । अगर वह कही किसी बात में उलझ जाय तो उसके लिए और कोई उपाय नहीं रह जाता, कि वह उलझी हुई बात को भुलाकर आगे बढ़ जाय । स्पष्ट है कि इस तरह नाटक का प्रभाव क्रमशः क्षीण होता चला जायगा । अगर लेखक के वाक्य उलझे हुए हैं तो उमका नाटक प्रसार में निरुद्ध रहेगा क्योंकि ऐसे वाक्य पढ़ने में अने ही इतने भद्दे और उलझे हुए न लगें, सुनने में वह अवश्य ही असह्य होंगे । रेडियो-



स्टूडियो में ध्वनि प्रभाव दिये जाने का एक दृश्य



स्टूडियो में ध्वनि प्रभाव दिये जाने का दूसरा दृश्य

राधा—मैं आपकी कोई परीक्षा नहीं लेनी चाहती ।

७०. स्वाभाविकता—इस भाषा-शैली के विषय में कही जाने वाली बातों में से एक बात बहुत सुनने में आती है । रेडियो-सवाद बोले और सुने जाने के लिए लिख जाते हैं, पढ़े जाने के लिए नहीं, इसलिए उनमें बोलचाल की भाषा प्रयुक्त होनी चाहिये, साहित्यिक भाषा नहीं । यह किसी हद तक ठीक भी है । पर वास्तविकता को अतिसरल रूप में प्रस्तुत करने जैसा है । वह भाषा जो हम दैनिक जीवन में प्रयोग करते हैं, शायद रेडियो-नाट्य के उद्देश्यों को पूरा नहीं कर सकती, क्योंकि साधारण बोलचाल में हावभाव, संकेत आदि से बहुत काम लिया जाता है । बहुत सी ऐसी अर्थ-छटाएँ होती हैं जिनकी बात सुनने वाले को ज्ञान होता है । इसलिए हम उस बात के विवरण में न जाकर उथले-उथले इशारों में ही सब कुछ समझा देते हैं । और सुननेवाला समझ भी जाता है । रेडियो-नाट्य में ऐसा सम्भव नहीं हो सकता क्योंकि वहाँ दृश्यात्मक संकेतों और मुखमुद्राओं का कोई उपयोग नहीं । तो फिर रेडियो-शैली क्या हुई, उसे बोल-चाल का नाम कैसे दिया जा सकता है ।

रेडियो-नाट्य की सवाद-शैली साधारण साहित्यिक शैली से इस प्रकार भिन्न है कि उसमें स्वाभाविकता का गुण प्रधान है । वह शैली सम्पूर्ण रूप से अकृत्रिम है । भङ्गीलापन (Pamposity) और विकृति (Stiltedness) इसके दोष हैं । एक और गुण भी इसमें अनिवार्य है—आत्मियता । रेडियो सवाद में शब्दों को श्रोता पर प्रक्षेपित (Project) नहीं किया जाता, जैसे रगमच के सवादों में किया जाता है । उसे सुनकर श्रोता अपने आपको एक वस्तुनिष्ठ (Objective) और तटस्थ (Detached) दर्शक मात्र नहीं समझता बल्कि अपने आपको नाटक का एक ऐसा मूक पात्र समझता है जो अपनी अदृश्यता के कारण अभिनेताओं के खेल में बाधा तो नहीं बनता, लेकिन सब कुछ देखता सुनता है, अनुभव करता है, नैकट्य भाव से ।

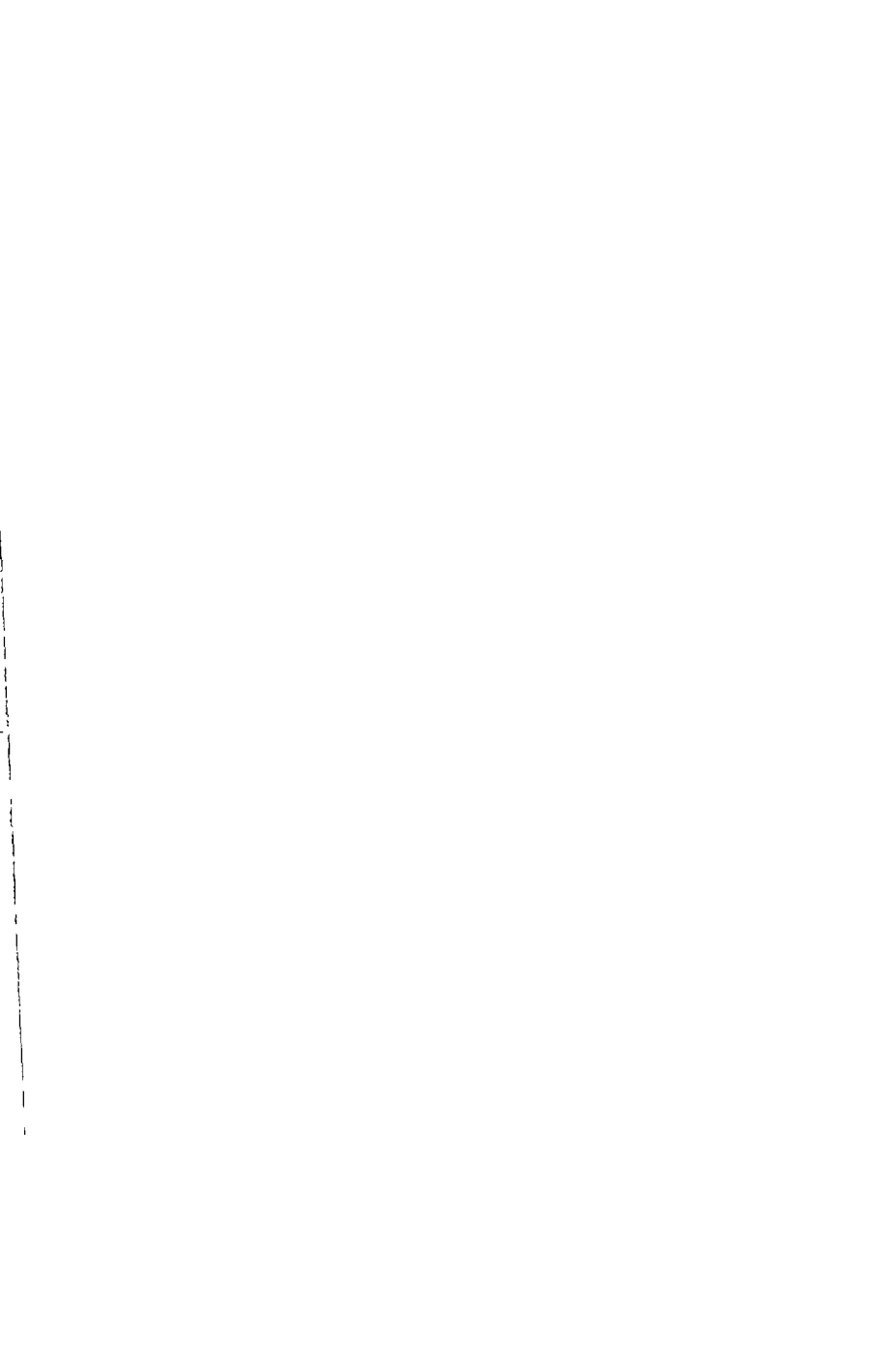
७१ स्पष्टता—रेडियो-सवाद पढ़े जाने के लिए नहीं होते, इसलिए उनमें स्पष्टता अनिवार्य है । हमारी आँख लम्बे-लम्बे और उलझे हुए वाक्यों को सह सकती है, श्रोता के कान नहीं । पाठक जहाँ चाहे रुककर सोच सकता है । वाक्य के किसी भी भाग को समझने में कमी रह गई हो तो वह पीछे पलटकर उसे दुबारा पढ़ सकता है, श्रोता ऐसा नहीं कर सकता, क्योंकि प्रसार-प्रवाह पर उसका कोई अधिकार नहीं । अगर वह कहीं किसी बात में उलझ जाय तो उसके लिए और कोई उपाय नहीं रह जाता, कि वह उलझी हुई बात को भुलाकर आगे बढ़ जाय । स्पष्ट है कि इस तरह नाटक का प्रभाव क्रमशः क्षीण होता चला जायगा । अगर लेखक के वाक्य उलझे हुए हैं तो उसका नाटक प्रसार में निस्सन्देह असफल रहेगा क्योंकि ऐसे वाक्य पढ़ने में भ्रम ही इतने बढ़े और उलझे हुए न लगे, सुनने में वह अवश्य ही असह्य होंगे । रेडियो-



स्टूडियो में ध्वनि प्रभाव दिये जाने का एक दृश्य



स्टूडियो में ध्वनि प्रभाव दिये जाने का दूसरा दृश्य



संवादों में कृत्रिम वाक्चातुर्य का कोई स्थान नहीं। वैयाकरणिक कलावाजियाँ श्रोता को बहुत क्षुब्ध करती हैं। रेडियो-संवाद में शब्द और वाक्य सुन्दर चेहरो की तरह होने चाहियें, जो तुरन्त ही दर्शक को आकृष्ट करते हैं।

ऐसे लेखक के लिए श्रव्य-शैली में लिखना कभी सम्भव न होगा जिसके मस्तिष्क में ग्रन्थियाँ पड़ी हुई हो, जिसके विचार उच्छृंखल और अस्पष्ट हो। संवादों में स्पष्टता और प्रभावोत्पादकता लाने के लिए यह अनिवार्य है कि वाक्य लम्बे-लम्बे और उलभे हुए न होकर छोटे-छोटे और सुलभे हुए हो। अगर किसी विशेष चरित्र के लिए लम्बे-लम्बे वाक्यों का प्रयोग किया भी जाय तो उन्हें इस प्रकार छोटे-छोटे टुकड़ों में बाँट दिया जाना चाहिये कि प्रत्येक इकाई (Unit) का अर्थ श्रोता के कानों में पड़ते ही स्पष्ट हो जाये। रेडियो-संवाद में सबसे अधिक महत्त्व इस बात को दिया जाना चाहिये कि उनका प्रभाव श्रुतिमात्र पर निर्भर हो।

नीचे दिये उदाहरणों में दोनों तरह के संवाद प्रस्तुत हैं। पहले को जल्दी-जल्दी पढ़ जाइये। आप देखेंगे कि इसका अर्थ सरलता से समझ में नहीं आता। संवादों में प्रवाह भी नहीं आ पाया क्योंकि पाठक की बुद्धि को जगह-जगह पर ठोकर-सी लगती है। इसके विपरीत दूसरा उदाहरण सरल और स्पष्ट संवाद का है।

कृपाशंकर—माया देवी, जो बात मैं आप से करने आया हूँ इसके विषय में शायद आपने पहले सुना ही होगा, कि इसके भीतर भी जो दूसरी बात है, उसके लिए मैं शर्मिन्दा होता हुआ यह निवेदन करना चाहता हूँ कि ..

माया—आपकी बात का कुछ आशय समझ में नहीं आता, क्योंकि जो आप कह रहे हैं, उसके पीछे निहित रहस्य को जो मैं जान जाती, तो फिर यह कैसे हो सकता कि आपकी बात को मैं 'हाँ' कहने के बदले और कुछ कभी कह सकती। अपितु नकार का अर्थ वहाँ स्वीकार ही हो जाता जैसे कि राम ने आपको पहले कहा ही होगा।

कृपाशंकर—रहने दो राम की बात क्योंकि राम मेरा कौन होता है, यह शायद तुम नहीं जानती, और उसके मेरे पुराने मैत्री सम्बन्धों के कारण इधर जो हम दोनों में मनमूठव पैदा हुआ है वह वस्तुतः तुमसे अधिक मेरे ही जानने की बात है, क्योंकि कहावत ही है कि 'जा के पैर न फटी विवाई, वह क्या जाने पीर परायी'।

माया—पीडा की बात आप न करें। इसलिए कि मैं भी इस प्रकार की बहुत सी पीडा का लक्ष्य बन चुकी हूँ। जिसमें न पीडक को आनन्द है, न ही प्रपीडित को। अपितु पीडा के अतिरिक्त जो पीडन की क्रिया है उसकी बात मेरे मन को छूने ही मन की स्थिति ऐसे अचमत्त हो जाती है, जैसे कि मानो विद्युत्-स्पर्श से कोई वृक्ष समूल उन्मूलित हो गया हो।

पहले उदाहरण के बाद अब इस टुकड़े को पढ़िये ।

कृपाशकर—माया, मैं उस बात के लिए (शर्म से) मुआफी चाहता हूँ ।

माया—आप क्या कहना चाहते हैं ? आपकी कौनसी बात मेरे लिए रहस्य है ? मैंने कब आपको मना किया है ? राम ने बताया होगा ।

कृपाशकर—राम (पुरानी याद करके) राम के मेरे सम्बन्ध बहुत पुराने हैं बचपन में जब हम ऐसे दोस्त थे कि दूसरे से बिना मिले एक दिन भी नहीं कटता था । पर अब वह सब सपना है । उन दिनों की याद से आज सिर्फ दर्द होता है । तुम क्या जानो माया मन की पीर मन ही जानता है ।

माया—पीर और दर्द की बात आप क्यों करते हैं ? क्या मैंने जीवन में कभी दुःख सहा है । उस दुःख की याद ही मुझे काठमारी-सी कर देती है ।

७२. सक्षेप—एक वाक्य का सान्दर्य उसक जटिल और अलंकृत होने में नहीं बल्कि सरल रूप से प्रभावस्पर्द होने में है । गम्भीर परस्थिति को सरल और सक्षिप्त वाक्य जितनी सफलता से व्यक्त करते हैं, उतना जटिल और विस्तृत वाक्य नहीं । रेडियो-नाटक के लिए सक्षेप पूर्णतया अनिवार्य है, क्योंकि सक्षेप भाव की गहृता और अनुभूति की तीव्रता का सूचक है । सक्षिप्त वाक्यों का अर्थ श्रोता तुरन्त ही ग्रहण करता है । अभिनेता को भी सक्षिप्त और सरल वाक्य कहने में सुविधा रहती है, और वह उनमें अधिक व्यञ्जना और रस भर सकता है ।

शारदा—अच्छे तो हो ।

अनिल—अच्छा हूँ ।

शारदा—खाक अच्छे हो ।

अनिल—क्यों ?

शारदा—जब अच्छे होते हो तो भला ऐसे लगते हो क्या ?

अनिल—कैसा लगता दूँ ?

शारदा—छिपाओ मत, बताओ क्या बात है ?

अनिल—तुम से कभी कुछ छिपाया है ?]

शारदा—फिर बताते क्यों नहीं ?

अनिल—कुछ हो तो बताऊँ ।

शारदा—कुछ तो है ?

अनिल—कुछ नहीं ।

शारदा—कुछ नहीं ?

अनिल—बिलकुल कुछ नहीं ।

शारदा—फिर यह शकल कैसी बना रखी है ?

अनिल—कैसी है, अच्छी-भली तो है ।

शारदा—वाह, साफ उदास लग रहे हो ।

अनिल—शारदा, आज अदालत में काम इतना था सिर भिन्ना गया । यह देखो कितने केस घर उठा लाया हूँ । कल इतवार है, लोग आराम करेंगे, धूमने-फिरने जायेंगे, हम मोहरो और निशान-अँगूठो के सागर में गोते लगायेंगे ।

शारदा—बड़े चतुर हो ।

अनिल—क्यो ?

शारदा—मन की बात किस सफाई से छिपा लेते हो ।

अनिल—तुम से ?

शारदा—इसी का तो आश्चर्य है ।

अनिल—(आश्वासन) नहीं शारदा ।

शारदा—(गम्भीर होकर) मैं जानती हूँ अनिल, तुम्हारी परेशानी का कारण क्या है ।

अनिल—क्या है ?

शारदा—मैं...

अनिल—तुम ?

शारदा—हाँ ।

अनिल—वह कैसे ।

शारदा—तुम्हें याद है अनिल, मैंने कहा था तुम्हारे जीवन पर मेरे विपाद की छाया पड़े यह मुझे असह्य होगा ।

अनिल—हाँ, लेकिन...

शारदा—देखती हूँ मेरे जीवन की कालिमा तुम्हारे नये घर के उजाले को तिमिर आवृत्त किया चाहती है ।

अनिल—नही तो ।

शारदा—अच्छा, मेरा सौभाग्य है अनिल, सारी दुनियाँ मेरी दुश्मन है, पर तुम मेरे हो ।

अनिल—मैं सदा तुम्हारा रहूँगा ।

शारदा—(सकोच के बाद) अच्छा, फिर तुम्हारा चेहरा क्यो उतरा हुआ है ?

अनिल—कहा तो शारदा कि काम बहुत है ।

शारदा—दिन ढल चुका । सँर का वक्त हो गया है । और तुम मुझे लेने आये ही नहीं, आखिर मुझे आना पडा ।

अनिल—तुम आ गई तो इसमें क्या बुरा हुआ ?

शारदा—तो फिर उठो, छोड़ो यह मैली-कूचैली फाइलें ।

अनिल—नहीं शारदा ।

शारदा—क्यों ?

अनिल—शारदा, नहीं ।

शारदा—क्यों ? पहले तो ऐसा कभी नहीं कहा ।

अनिल—मुझे खेद है काम ।

शारदा—काम का वहाना मैं न सुनूंगी । बस चलो, (कुर्सी से धकेलती है) उठो ।

अनिल—जबरदस्ती है ?

शारदा—यही सही ।

अनिल—शारदा ।

शारदा—कहो, कहते क्यों नहीं ? क्या सोच रहे हो ?

अनिल—मुझे कहते शर्म आती है ।

शारदा—किस बात की ।

अनिल—बात दिल में खटकती है पर होठों पर नहीं आ रही ।

शारदा—ओह, ऐसी क्या बात है ?

अनिल—ऐसी ही है ।

शारदा—क्या ?

अनिल—मैं मैं ।

शारदा—जी, भाप ।

अनिल—रहने दो ।

शारदा—रहने दो । लेकिन यह याद रखना अनिल, पीछे तुम मुझसे भी किसी बात की आशा न रखना ।

अनिल—बात यह है कि

शारदा—क्या ?

अनिल—मुझे एकान्त में तुम्हारे साथ डर लगने लगा है ।

शारदा—क्यों ?

अनिल—मेरा मन विचलित हो जाता है ।

शारदा—बस, यही बात थी ।

अनिल—मैं नारी पुरुष को उनके प्राकृतिक रूप में देखता हूँ । पर ।

शारदा—फिर भी तुम्हारे मन में भय है ।

अनिल—डरता हूँ कहीं मांस मानस पर विजय न पाये ।

शारदा—मानस क्या चाहता है ?

अनिल—सयम ।

शारदा—और मांस ?

अनिल—मद ।

शारदा—हूँ ।

अनिल—मैंने तुमसे कभी कुछ नहीं छिपाया शारदा, तुम जानती हो मेरे मन में पाप नहीं ।

शारदा—जानती हूँ ।

अनिल—तुम्हें देखकर मन अघोर हो उठना है, और एकान्त में तो

शारदा—कोई नई बात नहीं है ।

अनिल—तुम मेरी दुर्बलता का उपहास करती हो ।

शारदा—मैं, जो स्वयं इतनी दुर्बल हूँ ।

अनिल—क्या तुम्हें भावनायें विचलित नहीं कर देती ।

शारदा—कर देती है पर मैं इन से डरती नहीं ।

अनिल—यही तो तुम्हारी महानता है ।

शारदा—सत्य पर आवरण मत डालो अनिल, बात यह नहीं, बात यह है कि मैं निर्बल हूँ, सब कुछ खो चुकी हूँ, इसलिए और अधिक खोने का भय नहीं । तुम सबल हो । उन्नतिशील हो । तभी हर कदम फूँक-फूँक कर उठाते हो । काश ! हम इस स्थिति में न होते ।

अनिल—तुम समझती हो, मैं तुम्हारी वेकसी का फायदा उठा रहा हूँ ।

शारदा—मैंने ऐसा कब कहा ?

अनिल—या फिर यह समझती हो कि मैं तुम से प्रेम नहीं करता ।

शारदा—मुझसे प्रेम करते हो ?

अनिल—यह भी कहना होगा ?

शारदा—फिर भी मुझसे डरते हो ।

अनिल—तुम से नहीं डरता ।

शारदा—और किससे डरते हो ?

अनिल—अपने आप से ।

शारदा—तो फिर तुम मुझ से प्रेम नहीं करते, अपने प्रण से बँधे मेरा बोझ उठाये हुए हो ।

अनिल—नहीं ।

शारदा—(उदास) मैं कटु सत्य से भयभीत नहीं हूँ अनिल, मैं तुम्हें तुम्हारे

प्रण से मुक्त कर दूँगी। तुम्हारे जीवन की बाधा बर्नू, भगवान् मुझे इससे पहले उठा ले—

अनिल—शारदा, आज कौसी बातें ले बैठो हो।

शारदा—अगर तुम्हारे मन को कुछ हुआ हो तो मुझे क्षमा करना। सुनो, मैं यहाँ से चली क्यों न जाऊँ ?

अनिल—शारदा, तुम जानती हो तुम्हारे बिना मेरा जीवन नहीं हो सकता। (उसे अपनी ओर खींचता है) शारदा ।।

शारदा—(सघर्षाकुल) अनिल, तुम फिर मुझे अपनी ओर खींच रहे हो।

अनिल—शारदा, मैं मजबूर हूँ।

शारदा—आइने में चेहरा देखो। कैसे पसीना-पसीना हो रहे हो।

अनिल—सच ?

शारदा—प्राग तुम्हें जलाती है, तो उसका आलिंगन क्यों करते हो ?

अनिल—मजबूर हूँ।

शारदा—(अत्यन्त व्याकुल होकर) अनिल, जिस पथ पर तुम मुझे ले जा रहे हो वहाँ काँटे बिछे हैं। मुझ पर दया करो। जीवन दिया है तो उस पर अभिशाप की छाया न पड़ने दो। (जाते जाते) तुम विवाह क्यों नहीं करते ? (शीघ्रता से प्रस्थान)

अनिल—विवाह ? किससे ? ओह भगवान्, मुझे क्या हो जाता है कभी-कभी।

—‘माँस और मानस’ हरिश्चन्द्र खन्ना

७३. उचित शब्द सयोजन—रेडियो-नाट्य की सफलता के लिए सक्षेप अनिवार्य है। रेडियो-सवाद लेखक कम से कम शब्दों का प्रयोग करता है। इसीलिए प्रत्येक शब्द का उद्देश्य और आशय होना चाहिये। सुन्दर और प्रभावशाली सवाद के लिए उचित शब्दों का सयोजन उतना आवश्यक है जितना एक सुन्दर और प्रभावशाली चित्र के लिए उचित रंगों का। जैसा विषय होगा वैसी रंगसंगति (Colour-scheme) उपयुक्त होगी। उसी तरह जैसा नाटक होगा वैसी भाषा उसके सवादों का निर्माण करेगी, और जैसा चरित्र होगा वैसी भाषा वह प्रयुक्त करेगा।

साधारणतः शब्दबहुल (Wordy) सवाद असफल होते हैं। बहुत कम रंगों का प्रयोग करते हुए भी अद्भुत चित्र की रचना हो जाती है। कभी-कभी सारे के सारे पैलेट (palette) के रंगों-उपरंगों को पीत देने से भी बात पैदा नहीं होती। वास्तव में रंग तो माध्यम मात्र है। जो वस्तु एक कलाकृति को सौंदर्य और महत्ता देती है, वह है कलाकार की सुशुद्धि, उसका जीवित शब्द भी उसी प्रकार माध्यम मात्र है। अगली चीज तो नाट्यकार की प्रतिभा है जो उनके सुशुद्धिपूर्ण समन्वय द्वारा

साथक संरचना का सृजन करती हैं। रेडियो-नाटककार को शब्दों के प्रयोग में कजूसी बरतना हमेशा लाभकारी रहता है। कम से कम और उचित शब्दों के मयोजन से ही सफल और प्रभावस्पद सवादों की रचना होती है। प्रत्येक शब्द स्पष्टार्थवाची और साफ होना चाहिये, ताकि वक्ता के मुख से निकलते ही श्रोता के हृदय तक पहुँच सकें। रेडियो-शैली में वह शब्दावली अपेक्षणीय है जिसका अर्थ विलकुल स्पष्ट हो और वे शब्द ऐसे होने चाहिये जिनकी सहायता से श्रोता सम्पूर्ण संवेद ग्रहण कर सके। यानी शब्द ऐसे हो जिनमें भावोद्दीपन का गुण हो, जिनके द्वारा श्रोता (जो केवल एक ही इन्द्रिय का प्रयोग कर रहा है) दूसरी इन्द्रियों की अनुभूति भी कर सके। वह देख सके, स्पर्श कर सके, संघ सके। रेडियो-नाटक में ऐसी शब्दावली वाछनीय है जिसका प्रत्येक शब्द सीधे रूप से अपने अन्तर्भूत प्रभाव को श्रोता तक पहुँच सकता हो। अगर रेडियो-नाटककार ऐसी शब्दावली का उपयोग करेगा जो संवेदन संकेत (Sensory notation) में सम्पन्न है तो श्रोता निश्चय ही अनुभूतिरजित होकर उसकी कलाकृति से आनन्दित होगा। ऐसे शब्द जो ध्वनि-मात्र से अर्थ का प्रकटीकरण करते हो, या ध्वनि या लय से उचित वातावरण पैदा कर सकते हो, अधिक से अधिक प्रयुक्त होने चाहियें।

शब्दों में कितनी व्यञ्जना है यह उस समय प्रकट होता है जब हम एक कुशल कलाकार की रचना को सुनते हैं। हम अनुभव होता है कि शब्द अर्थ के अतिरिक्त भाव को भी प्रत्यक्ष रूप से धारण किये हुए हैं। कई शब्दों की लय धीमी है, और इसलिए वे नैराश्य और उदासीनता का वातावरण पैदा करते हैं। कई शब्दों की लय द्रुत है और वे स्फूर्ति, मुक्तभाव और आल्हाद को व्यक्त करते हैं। कई शब्द तरल हैं, विलकुल प्रवाहित जल की तरह, और कई कठोर। तारल्य से कोमलता और शान्ति का वातावरण पैदा होता है, और कठोर और कर्कश शब्दों से क्षोभ और अज्ञान्ति का। अतः विशेष प्रभावों की उत्पत्ति के लिए रेडियो-नाटककार को हमेशा यह सोचते रहना होता है कि उसकी रचि द्वारा संयोजित शब्दों का सम्मिलित प्रभाव क्या होगा। और क्योंकि श्रव्य-नाट्य प्रधानतः (Verbal art) अर्थात् मौखिक कला है, नाटककार को अपनी रचना में शब्दों के कलात्मक मूल्यों पर अधिक बल देना होगा।

इसमें सन्देह नहीं कि यह सारावनी मकुचिन है। फिर भी पनिभावान लेखक अपनी सुहृदि द्वारा इनके नये नये संयोजन और साम्यों ने, उनके नये-नये अर्थ उपजाता है। इस सीमित क्षेत्र में भी गुणी और परिश्रमी कलाकार अपनी मौनिकता प्रदर्शित कर सकता है।

७४. लय-गति और वैविध्य—प्रत्येक शब्द की अपनी लय होती है।

लेकिन जो बात अधिक महत्त्व की है वह है विभिन्न शब्दों का सम्मिलित प्रभाव। इसी से सवावों की गति नियत होती है। अगर लेखक सवावों की लय (Rhythm) की ओर यथोचित ध्यान दे तो सवावों का प्रभाव निश्चय ही बढ़ जायेगा। शब्दों के ध्वन्यात्मक और गत्यात्मक सम्बन्ध को ही हम सवावों की लय (Rhythm) कह सकते हैं। (Tempo) लय का अर्थ एक-सी गति (Smooth tempo) नहीं। अक्सर अनुभव हुआ है कि अगर सवावों की गति और लय में परिवर्तन नहीं आ रहा, तो श्रोता का जी ऊबने लगता है। इसी प्रकार अगर सब दृश्यों की गति एक-सी हो तो नाटक प्रगति करता नहीं जान पड़ता, यद्यपि कहानी आगे बढ़ रही होती है। नाटककार को चाहिये कि वह वाक्यों के आकार को अदन्ता-बदलता रहे, ताकि लय-वैविध्य द्वारा दृश्य आकर्षक बन सके। इसी तरह अलग-अलग दृश्यों के आकार में भी विविधता पैदा करते रहना चाहिये। प्रयत्न यह होना चाहिये कि इस लय-योजना का सम्मिलित प्रभाव (Commulative effect) उठती लय का हो न कि गिरती लय का। वाक्यों की लय दृश्य की भावात्मक विशेषता पर निर्भर होनी चाहिये। उदाहरणार्थ, अगर नाट्य-क्रिया एक चरमोत्कर्ष (High moment of tension) पर पहुँच चुकी हो, तो वाक्य बहुत छोटे-छोटे, प्रायः अक्षर्यात्मक-से होंगे, जमा कि वास्तविक जीवन में होता है। अब अगर इस महत्त्वपूर्ण क्षण पर भी पात्रों को औपचारिक (Formal) भाषा और लम्बे-लम्बे वाक्य बोलने को दे दिये जायें तो नाटक की प्रगति में अवरोध-सा पैदा हो जायेगा। अतः स्थिति-परिवर्तन के साथ-साथ सवावों का लय-परिवर्तन होना चाहिये।

७५ परिपार्श्व चित्रण—रेडियो-नाटक में सवाद के कई उद्देश्य हैं। अब हम यह देखने का प्रयास करेंगे कि इन उद्देश्यों की पूर्ति कैसे होती है। सबसे पहले परिपार्श्व चित्रण को लीजिये। श्रव्य नाट्य का माध्यम शब्द और ध्वनियों का उचित और सुरक्षितपूर्ण समन्वय है। इसी माध्यम द्वारा नाटक के परिपार्श्व का निर्माण होता है। रंग-नाटक में परिपार्श्व हमें नाटक के विषय में कई आवश्यक बातों की सूचना देता है। उदाहरणार्थ, हमें सेटिंग के देखते ही मालूम हो जाता है कि अग्रमुख नाटक में एक मध्यवर्गीय घर का चित्र प्रस्तुत है, अग्रमुख नाटक में विन्ध्यप्रदेश के जंगलों का परिपार्श्व है, अग्रमुख में वीरान महस्थल का। इसलिए रंग-नाटक में यह बताने की आवश्यकता नहीं कि दृश्य कहाँ और किस वानावरण में स्थित है उसकी क्या विशेषताएँ हैं क्योंकि इन प्रश्नों का उत्तर मंच के दर्शनमात्र से मिल जाता है। किन्तु श्रव्यनाटक में अभिनेता-अभिनेत्रियाँ, प्रायः निर्गुण शून्य में चलते फिरते हैं। सत्राट के महल या ककाल की भोपडी में कोई अंतर नहीं होता। रेडियो-नाटक के परिपार्श्व की रचना श्रोता की कल्पना करती है। लेकिन इस रचना के लिए कुछ आधार

चाहिये। ये मूल आधार नाटक अपने सवादो में दिये गये सकेतो मे प्रस्तुत करता है। जितना कल्पना का क्षेत्र विस्तृत है उतना ही रेडियो-नाटक के परिपाठ्य का है। रग-नाटक की अपेक्षा अधिक विविध प्रकार के परिपाठ्य का निर्माण रेडियो-नाटक मे किया जा सकता है, क्योंकि स्थानांतर और कालांतर पलक भ्रमकते भर मे हो जाता है। लेकिन जहाँ रग-नाटक की अपेक्षा रेडियो-नाटक को सुविधायें प्राप्त हैं, वहाँ कुछ कठिनाइयाँ भी हैं। उदाहरणार्थ, अगर सवाद दृश्य के परिपाठ्य को पर्याप्त रूप से प्रकाशित नहीं करते तो श्रोता दृश्य की विशेषताओं से परिचित नहीं हो सकेगा।

७६. पात्रों के कार्यकलाप की सूचना—परिपाठ्य परिचय के अतिरिक्त सवाद श्रोता को पात्रों की उपस्थिति, अनुपस्थिति और गतिविधि का आभास भी कराते हैं। नाटक मे दिलचस्पी बनाये रखने के लिए यह अति-आवश्यक है। नाटक-कार को यह बताते रहना होगा कि मध्यवर्गीय नायिका प्रणय-कौतुको से ऊबकर अब अपने कमरे मे जा लेटी है और अब रसोईघर मे जाकर बरतन इधर-उधर उलट-पुलट रही है। आवश्यक है इन दो विभिन्न परिभाषाओं की सूचना हमें सवाद-सकेतो से मिले। विशेषकर जहाँ दो परस्पर विरोधी पात्र अलग-अलग कमरे में रहते हो, और नाटक दोनो स्थानो पर घटित होता हो तो यह स्थान-परिवर्तन सवादो द्वारा स्पष्ट किया जायेगा। रेडियो-नाटक इस उद्देश्य की प्राप्ति के लिए ध्वनि-प्रभावो की सहायता तो लेता है, लेकिन सवाद-सकेत फिर भी आवश्यक है। एक और स्थिति है। एक ही सेट पर दो या उससे अधिक स्थानो पर क्रिया होती है। जैसे पति पुस्तक देख रहा है, बालक सोफे पर बैठा अपनी चित्रावली के पन्ने उलट रहा है, और पत्नी खिडकी में खडी है, कदाचिन् किसी भी प्रतीक्षा में। इन दृश्य-सकेतो को ध्वनि-सकेतो में बदलने के लिए एक ही उपाय है। दृश्य के तीनों पात्रो के संवादो मे उनके उपस्थान-विशेष की चर्चा हो।

पात्रो की गति, अगर सरल है तो श्रोता के लिए उमका अर्थग्रहण (Interpretation) कठिन नहीं होता, उदाहरणार्थ एक पात्र कमरे में टहल रहा है, तो उसके स्वर के उतार-चढाव से उसकी गति की सूचना श्रोता को मिल जायेगी। अर्थात् उसके माइक से दूर जाने और निकट आने से जो ध्वनिभार का अंतर होगा उससे वह समझ लेगा कि यह पात्र कमरे मे टहल रहा है। अब अगर ऐंमे में एक और पात्र जैसे उसकी पत्नी, प्रवेश करे तो श्रोता को उम समय उनके अस्तित्व का आभास न होगा जब तक कि हम सवादो मे यह न मुनें कि उधर ने उसकी पत्नी आ गई। इसी तरह अगर दो-चार मित्र बैठे कुछ बातें कर रहे हैं और उनमें से एक चुपचाप बैठा मिगरेट का घुआँ फैला रहा है, किसी सवाल का जवाब नहीं देता और न ही किसी बात में दिलचस्पी ले रहा है, हाँ कभी कभी मुस्करा जरूर देता है। इन मूक

चित्र को किस प्रकार श्रोता तक पहुँचाया जाय ? स्पष्ट है, सवादो द्वारा । दूसरे मित्रों की बातों से हमें मालूम होना चाहिये कि उनमें एक चुप है । इसी तरह का एक श्रोत उदाहरण लीजिये । मडली में से एक मित्र चुपचाप चल देता है । केवल पद-चाप-मात्र इस क्रिया को प्रकट नहीं कर सकेगी । सवादो में इसकी चर्चा होनी चाहिये ।

७७. सवाद द्वारा चरित्र-निरूपण—परिपार्श्व की विशेषताओं पर प्रकाश डालने, श्रोत पात्रों की गतिविधि के परिचय के अतिरिक्त सवाद चरित्र के प्रकटीकरण का माध्यम है । रगमच पर प्रवेश के साथ ही हम पात्रविशेष की मुखाकृति, वेशभूषा आदि से परिचित हो जाते हैं । बल्कि अक्सर तो हमें पात्र के प्रवेश से भी पहले उसका परिचय दिया जा चुका होता है । इसलिए उमे पहचानने और समझने में सुविधा होती है । पर रेडियो-नाटक में ऐसा सम्भव नहीं क्योंकि न तो वहाँ कोई प्रोग्राम वाँटा जाता है जिसमें पात्र-परिचय दिया गया हो, श्रोत न ही हम पात्रों के प्रवेश प्रस्थान को देख सकते हैं । रेडियो-नाटक में चरित्र का प्रकटीकरण केवल सवादो द्वारा ही सम्भव है । उसी में चरित्र की सभी बाहरी और भीतरी विशेषताओं को प्रकाशित किया जाता है ।

नाटक में तीन प्रकार की स्थितियाँ होती हैं जिनमें सवादो द्वारा एक चरित्र सम्बन्धी सूचना प्रसारित होती है । एक चरित्र दूसरे से सम्बन्धित होता है, और दोनों के सवाद एक दूसरे के चरित्र पर प्रकाश डालते हैं । या दूसरी स्थिति में, एक चरित्र समष्टि से सम्बद्ध या उसके विरोध में होता है, और हम उन सवादो द्वारा चरित्र का ज्ञान प्राप्त करते हैं जो उसके विषय में नाटक के अन्य अभिनेता बोलते हैं । तीसरी स्थिति वह है जब कि एक चरित्र में आन्तरिक विरोध के कारण एक भावना दूसरी भावना की विरोधी है, एक आदर्श दूसरे का और एक वृत्ति दूसरी की प्रतिद्वन्द्विता में स्पन्दित हो रही है । इस स्थिति में लेखक प्रायः स्वगत-भाषण द्वारा चरित्र की वास्तविकता की नाट्याभिव्यक्ति करता है । अगर यह सघर्ष क्षणिक और अल्पकालिक न होकर चरित्र की प्रकृति का अंश बन चुका हो तो हम 'सयुक्त दृश्य-क्रम' (Montage) का उपयोग करते हैं, जिसकी चर्चा पहले की जा चुकी है ।

७८ स्वगत-भाषण—अगर जीवन को विश्लेषणात्मक दृष्टिकोण से देखा जाय तो ऐसे चरित्रों का निर्माण आवश्यक हो जायगा जो अत्यन्त जटिल और रहस्यपूर्ण हैं, जिनका व्यक्तित्व अनेक अतर्दमनित सघर्षों के कारण बहुमुखी है । इन व्यक्तियों के साधारण और प्रायः वाह्य व्यवहार से उनकी वस्तुस्थिति का बोध प्राप्त करना और उन्हें समझ पाना सम्भव नहीं होता । अतः ऐसे चरित्रों के निरूपण के लिए कई उपकरणों का प्रयोग होता है, सबसे अधिक स्वगत-भाषण का ।

साधारण स्थितियों और साधारण चरित्रों के निरूपण के लिए इन उपकरणों

का प्रयोग करना व्यर्थ है। स्वगत या इसी प्रकार के दूसरे अभिव्यजनात्मक उपकरण केवल असाधारण चरित्रों को चित्रित करने के लिए प्रयुक्त होने चाहिये, जिन्हे साधारण और सामान्य संवाद पूर्णरूप से व्यक्त नहीं कर सकते। वर्तमान जीवन में ऐसे चरित्रों की कमी नहीं। क्योंकि वर्तमान जीवन इतना विषम, इतना जटिल है उसमें इतने अन्तर्विरोध और प्रतिकूलताएँ (Cross purposes and Contradictions) हैं कि चरित्रों का सरल होना प्रायः असम्भव है। इसीलिए आधुनिक नाटक पुराने नाटक से सर्वथा भिन्न है, और होता जा रहा है। आजकल हृदयवेधक व्यथा के होते हुए भी मुस्कराना पड़ता है। अन्तर से खोखला होते हुए भी मान-मर्यादा के लिए रख-रखाव के लिए सन्तुष्ट और दृढ़ दिखाई देना पड़ता है। ऐसी स्थिति में द्विधा (Dual) बल्कि बहुविध (Multiple) हेतु (Motivation) का होना स्वाभाविक ही है।

वर्तमान जीवन की एक और विशेषता है जो स्वगत-भाषण के प्रयोग, और संवादों को अधिक-से-अधिक अभिव्यजनात्मक (Expressionistic) बनाए जाने के अनुकूल है। वर्तमान जीवन का महान् किन्तु अत्यन्त कटु सत्य है एकान्त। चारों ओर इतनी चहल-पहल और गहमागहमी के होते हुए भी इन्सान अपने आपको अकेला महसूस करता है। ऐसा क्यों है, इनके विश्लेषण और अभिदर्शन के लिए तो बहुत समय चाहिए। इस वक्त यहाँ इतना मान लेने में हमें कोई विशेष आपत्ति नहीं है कि आज का मानव इनमें विस्तृत सामाजिक जीवन के होते हुए भी एकाकी है। पर आश्चर्य की बात है कि वह एकान्त में उदास होते हुए भी एकान्तप्रिय है। शायद इसलिए कि केवल एकान्त में ही वह हृदय की ग्रथियों को खोलकर स्वच्छन्दतापूर्वक व्यवहार कर सकता है। बाहरी जीवन में उसके वास्तविक अस्तित्व के ऊपर आवरण है। एकान्त में वह प्रायः सब आवरणों को हटा देता है, और ठीक उसी प्रकार व्यवहार करता है जैसा उसकी मूल मनोवृत्तियों के अनुकूल है। आधुनिक साहित्य में ऐसे बहुत से नाटक मिलेंगे जिनमें मुख्य पात्र प्रायः अकेले रहते हैं। उन्हें ऐसे वातावरण में दिखाया जाता है जिसमें वह खुलकर अपने मन की कह सकें। नाटक के महत्त्वपूर्ण संवाद भी इन्हीं स्थलों पर पाए जाते हैं।

यहाँ रगमचीय स्वगत और रेडियो स्वगत की तुलनात्मक विवेचना कर लेनी चाहिये। रगमच पर स्वगत रेडियो की अपेक्षा क्रम नक़्त होना है। इसका सबसे महत्त्वपूर्ण कारण यह है कि जिन एकान्त को, जिस निभृति (Privacy) की आवश्यकता होती है, वह रगमच पर प्राप्य नहीं। दूसरा कारण यह है कि स्वगत शब्दों के उच्चारण के लिए ऐसे (Tone) स्वर की आवश्यकता रहती है जो रगमच पर सम्भव नहीं, क्योंकि, जैसा कि पहले सविवरण कहा जा चुका है, मच पर खड़े

अभिनेता को अपने विचार अपने आप से नहीं कहने होते, बल्कि उन्हें प्रकट करने के लिए श्रोताओं पर प्रक्षेपित (Project) करना पड़ता है। यह मूल रूप से, स्वगत के सिद्धान्तों के प्रतिकूल है। रेडियो-स्वगत में अभिनेता को प्रस्तुत विचारों या भावनाओं को श्रोताओं पर नहीं, बरन् अपने आप पर प्रक्षेपित करना होता है। रगमच का अशुद्ध और विकृत स्वर (False tone) कभी-कभी स्वगत को हास्यस्पद बना देता है। और एक अच्छा-मला गम्भीर और मंनस्वी व्यक्ति, ओछा और बोखलाया हुआ-सा लगने लगता है।

आधुनिक रगमच ने इस परिमिति का सामना करने के लिए रगमच और श्रव्य-शैलियों के सम्मिश्रण से एक सयुक्त-शैली का निर्माण किया है, जिसमें दोनों कलाओं के सिद्धान्तों का समन्वय है। नाटक के ऐसे स्थलों पर जहाँ नाट्यकार को एक अतर्मुखी चरित्र की मनस्थिति का विश्लेषण करना होता है, अभिनेता रगमच पर मूक अभिनय करता है और उसके आंतरिक संघर्ष की वस्तु को प्रकाश में लाने वाला स्वगत-भाषण पृष्ठभूमि में गूँजता रहता है। सवाद प्रायः नाटक के प्रदर्शन से पहले रिकार्ड कर लिये जाते हैं और फिर पीछे से (Megaphone) द्वारा प्लेवैक किये जाते हैं। स्पष्ट है, कि इस युक्ति की सफलता अथवा असफलता कुशल साउण्ड इंजीनियर पर निर्भर है। यूजीन ओनील का प्रसिद्ध नाटक 'Hairy Ape' जो एक दीर्घ आकाशभाषित (Mouslogue) के रूप में है, इसी तरह प्रस्तुत किया गया था। स्वयं मैंने अपने नाटक 'मुँदें जागते हैं' में इसी युक्ति का प्रयोग किया था जो आशा से कहीं अधिक सफल रहा। ऐसे अवसरों पर प्रायः 'वक्ता' के अतिरिक्त सारे स्टेज पर अंधेरा कर दिया जाता है, प्रकाश का केन्द्र केवल वही पात्र रहता है, जिसका मनोविश्लेषण किया जा रहा हो। उसी पात्र के क्लोज़अप के इस दृश्यात्मक प्रतीक (Visual symbolism) के साथ एक ध्वन्यात्मक प्रतीक (Aural symbolism) रखा जाता है जो प्रभाव की पुष्टि करता जाय।

आधुनिक फ़िल्म में भी प्रायः इसी शैली का प्रयोग किया गया है। सर लॉरेन्स ओलिवियर के सुप्रसिद्ध चलचित्र 'हेमलेट' में जिस प्रकार शेक्सपियर के स्वगत सवादों को सजीव किया गया है वह मदा स्मरणीय रहेगा। पहले हम रगपट पर एक लॉग शॉट में परिपाश्वर्य का अवलोकन करते हैं। फिर कैमरा धीरे-धीरे आगे बढ़ता है। जैसे ही क्लोज़अप चित्र रगमच पर आता है, स्वगत-भाषण पृष्ठभूमि में ही गूँज उठता है। इसकी दृश्यात्मक व्याख्या सर लॉरेन्स मूक अभिनय द्वारा करते जाते हैं। क्लोज़अप के विलयन (Dissolve) के साथ ही वह स्वर क्षीण पड़ता जाता है।

इससे भी अधिक महत्वपूर्ण प्रयोग है स्वगत के आन्तरिक और बाह्य अंशों का पार्थक्य। 'हेमलेट' में आध्यान्तरिक वस्तु तो स्वगत शब्द प्रकट करता है, बाह्य

(Objective) वस्तु अभिनेता की वाणी। रजतपट पर यह प्रभाव बहुत मेहनत से प्राप्त हुआ होगा इसमें सन्देह नहीं। रेडियो-नाट्य में यह सरल है। Objective प्रश्न का उत्तर Subjective मन देता है। और Subjective मन का विरोध करता है Objective मन। जैसे विष्णु प्रभाकर के नाटक 'उपचेतना का छल' और 'जहाँ दया पाप है' में किया गया था।

तारा—(गम्भीर स्वगत स्वर) मेरे जीवन का एक और अध्याय समाप्त हो गया। मैं एक बार और अमफल रही, मैंने एक और मात खाई। प्रभात से मैं कितना प्रेम करती थी लेकिन झूठे आदर्श के मोह में पड़कर मैंने उसे खो दिया।

[सहसा उपचेतना हँसती हुई बोल उठती है]

उपचेतना—(हँसकर) झूठे आदर्श का मोह नहीं, वह तुम्हारा अभिमान था और अभिमानी मनुष्य कभी प्रेम नहीं कर सकता।

तारा—(कांपकर) कौन ? उपचेतना, तुम फिर आ गई।

उपचेतना—आने को मैं कहां जाती हूँ। मैं मनुष्य के अन्दर मोती रहती हूँ। जब वह अपने को धोखा देता है तब मैं जागती हूँ।

तारा—क्या मैं भ्रम भी अपने को धोखा दे रही हूँ। क्या प्रभात के प्रेम में मेरा हृदय नहीं तड़प रहा है।

उपचेतना—तुम्हारा हृदय तो तड़प रहा है। परन्तु प्रभात के प्रेम के कारण नहीं।

तारा—तो.....

उपचेतना—शंकर से बदला न ले सकने के कारण।

तारा—तुम क्या कह रही हो ?

उपचेतना—मैं वही कह रही हूँ जो है। दोनों, क्या मैं गलत हूँ।

[नेपथ्य में सगीत]

तारा—(कांपती हुई) शायद, शायद तुम ठीक कह रही हो।

उपचेतना—(अट्टहास) मैं सदा ठीक कहती हूँ। तुमने शंकर से जिस प्रकार मुक्ति पाई, जिस प्रकार तुम्हें महात्मा का प्रेम मिला, उसका तुम्हें बहुत बड़ा अभिमान था। इसलिए अलग होकर भी तुमने चाहा कि शंकर तुम्हारे पान आये और जब वह आया तो तुम क्रोध में भर उठी। और इसी कारण तुमने शंकर को परमो अपने घर से निकाल दिया था।

तारा—(कांपकर) मैं मानती हूँ ऐसा ही था। तुम ठीक कहती हो पर शंकर भी तो.....

उपचेतना—मैं शंकर को नहीं जानती, तुम्हें जानती हूँ। तुम बार-बार अपने को धोखा क्यों देती हो तुम अपनी हार से क्यों हार जानती हो ?

तारा—मैं अपनी हार से हार जाती हूँ ।

उपचेतना—हाँ, हारने पर दुःख मानना हार से हारना है । तुम प्रभात से विवाह नहीं कर सकती, इसका तुम्हें बहुत बड़ा क्षोभ है । तुमने अनीला को जो आशीर्वाद दिया उसमें भी प्रेम नहीं था ।

तारा—(काँपकर) क्या तुम क्या कहना चाहती हो ?

उपचेतना—यही कि उसके मूल में द्वेष था, घृणा थी । मैं द्वेष और घृणा को उतना बुरा नहीं समझती जितना उनको छिपाकर महात्मा बनने को ।

तारा—(सुबक उठती है) तुम ठीक कह रही हो । तुम ठीक कह रही हो । लेकिन मैं क्या करूँ ? मुझे कुछ सूझता नहीं । मैं अन्वकार में भटक रही हूँ । मुझे राह दिखाओ... वोलो । (स्वर गूँजता है) वोलो, तुम फिर चली गई, ठहरो, ठहरो, (गूँज) अरे, यहाँ तो कोई नहीं । ओह, मैं स्वप्न देख रही थी । कैसा भयकर स्वप्न था । पर कितना सत्य

—‘उपचेतना का छल’ विष्णु प्रभाकर

एकान्त एक सजीव वस्तु है, एक ऐसा भाइना जिसमें हम अपने वास्तविक स्वरूप का प्रतिबिम्ब देख सकते हैं । और यह प्रतिबिम्ब मूक नहीं होता मुखर होता है, वल्कि चंचल और वाक्चपल होता है । वह हमारी अन्त इच्छेता को कुरेदने, उसमें सोए हुए, घुटे हुए अरमानों को गुदगुदाने में एक विशेष प्रकार का आनन्द प्राप्त करता है । सारत जब एक चरित्र स्वयं सम्वाद करता है तो हम उसके चरित्र के उन पहलुओं को देख सकते हैं, जो बाहरी जीवन में कभी प्रकट नहीं होते ।

कुछ निर्देशक इन सवादों को दो विभिन्न स्वरों अर्थात् दो विभिन्न व्यक्तियों से प्रस्तुत कराते हैं, पर साधारणतः अगर यह सवाद स्वर-परिवर्तन के साथ एक ही पात्र प्रस्तुत करे तो प्रभाव निश्चय ही अपेक्षया अच्छा होगा । माइक्रोफोन के प्रभाव ग्राह्य पक्ष और प्रभावाग्राह्य पक्ष से निकट दूर रहकर जो स्वरांतर का प्रभाव प्राप्त हो सकता है, उसकी महायता से हम एक ही वाणी से दो व्यक्तियों का काम ले सकते हैं । साधारण सवाद तो माइक्रोफोन के प्रभावग्राह्य पक्ष से सामने बोले जाएँगे, और मन की वाणी के लिए पात्र मुँह फेरकर, अर्थात् माइक के प्रभावाग्राह्य पक्ष के निकट वात करेंगे ।

इसी लाभ के कारण रेडियो-नाट्यकार को एक कठिनाई का सामना भी करना पड़ता है । सम्भव है कि स्वरांतर इतना स्पष्ट न हो और दो वाणियों का पार्थक्य स्पष्ट न हो सके । इसलिए विचार के इस पार्थक्य के प्रभाव की पुष्टि करने के लिए यह वाञ्छनीय है कि लेखक दोनों वाणियों की भाषा-शैली में अन्तर रखे । शब्दावली

में, वाक्य-विन्यास (Sentence structure) में और लय-संयोजना (Rhythmic arrangement) में भी। विष्णु प्रभाकरके नाटक ‘जहाँ दया पाप है’ में इन गुण का अच्छा उदाहरण है। मुखर उपचेतना अधिक वाक्चपल और चंचल है, इसलिए इन सवादो के शब्द-संयोजन में बड़ी सतर्कता से काम लिया गया है। कर्त्ता के कुकृत्य के प्रति आत्मा तिरस्कार प्रकट करती है, या कर्त्ता को कुकृत्य से पहले चेतावनी देती है। इन दोनों स्थितियों में विभिन्न प्रकार की व्यजना-शैली प्रयुक्त होगी। इसी तरह आत्मा की वाणी में एक प्रकार का सयत गाम्भीर्य है, उपचेतना की वाणी में चंचलता और उच्छृंखलता होगी, या एक प्रकार की छेड़छाड़ की अदा होगी। इन सब स्थितियों में विभिन्न सवाद-शैलियों का उपयोग होगा। इस शैली को विकसित करते हुए हम नाटक के क्षेत्र में अभिव्यजनावादी और अतिवस्तुवादी नाटक का विकास कर सकते हैं।

अगर एक स्वगत-भाषण असफल रहता है तो दोष लेखक का होगा शिल्प का नहीं। हो सकता है कि इस असफल स्वगत-भाषण में उन गुराणों का अभाव हो जो स्वगत-भाषण को नाटक का महत्त्वपूर्ण अंश बनाते हैं। एक सफल स्वगत-भाषण नाटक की गति को मन्द नहीं करता, न ही वह क्रियाक्रम में अवाञ्छनीय उलझनें डालता है। वह नाटक के विकास में सहायक होता है, और उसे रजकता देता है। एक सफल स्वगत का पहला गुण विविधता (Variety) है। और यह विविधता केवल शब्दों और वाक्यों की नहीं, भाव और विचार की भी होनी चाहिए। विशेष स्थिति में आवृत्ति से रोचक प्रभाव पैदा किये जाते हैं। लेकिन अगर एक स्वगत-भाषण में विकास और प्रगति का आभास नहीं मिलता तो समझ लेना चाहिए कि वाक्य-निर्माण में पर्याप्त सतर्कता से काम नहीं लिया गया। एक स्वगत-सवाद को अत्यन्त मक्षिप्त और अर्थपूर्ण होना चाहिए। विचारों का अन्तरगुंफन भी बहुत जरूरी है। इसके अतिरिक्त उसमें लम्बे-लम्बे और उलझे हुए वाक्यों का निषेध है। स्वगत के वाक्य तो सकेत मात्र होने चाहिए। जैसा कि एक प्रभाववादी चित्र (Impressionistic painting) में होता है। भाषा जहाँ तक हो सके लाक्षणिक (Suggestive) और तुरन्त भावोद्दीपन करने वाली (Evocative) होनी चाहिए। विविधता के लिए लय-परिवर्तन (Variation of rhythm) भी अति आवश्यक है। दूसरा गुण है एकाग्रता (Concentration) स्वगत में हमें चरित्र की मूल प्रेरणाओं, मनोवृत्तियों और सधर्षों का क्लोज-अप लेना है, इसलिए संवादों का लाक्षणिक और प्रगाढ़ होना वाञ्छनीय है। इसके लिए कभी-कभी नाटक के महत्त्वपूर्ण स्थलों में से कुछ-कुछ वाक्य उठाकर उनकी भावृत्ति से बड़ा अच्छा प्रभाव उत्पन्न हो सकता है।

अध्याय पाँचवाँ

ध्वनि-प्रभाव और संगीत-संयोजन

७६. ध्वनि-प्रभावो का उद्देश्य—वास्तव में ध्वनि-प्रभाव उस अभाव को पूरा करते हैं जो रेडियो-नाट्य में दृश्य तत्त्व न होने से अनुभव होता है। और संगीत-प्रभाव रेडियो-नाटक के लिए वही काम पूरा करते हैं जो रंगमंच पर आलोक-योजना (Lighting) करती है। अर्थात् ध्वनि-प्रभाव परिपाश्वर्य का निर्माण करते हैं, और संगीत वातावरण की पुष्टि करता है। कभी-कभी संगीत का ध्वनि-प्रभाव की तरह उपयोग किया जाता है, लेकिन उसका उद्देश्य वही होता है। ध्वनि-प्रभावों के लिए वाञ्छनीय है कि वे स्पष्ट और उपयुक्त हों, और संगीत के लिए जरूरी है कि वह अपने अस्तित्व को नाटक में लीन कर दें। ध्वनि-प्रभाव नाटक को वस्तु देते हैं, संगीत सवादों द्वारा संचरित भावों की पुष्टि करता है। ध्वनि-प्रभावो का उद्देश्य मुख्यतः यथार्थ की व्याख्या करना है, संगीत-प्रभावो का भावात्मक व्याख्या करना।

ध्वनि-प्रभावो का प्रयोग इस सिद्धान्त पर आधारित है कि प्रत्येक ध्वनि अपना वैशिष्ट्य रखती है। इसी से उसकी एक विशेष सहस्रमृति (Association) होती है। ध्वनियो का सम्बन्ध स्थान से, वस्तु से और भाव से होता है, और चूंकि श्रव्य-नाट्यकार ध्वनियों और शब्दों ही के आधार पर अपने चित्रों का निर्माण करता है, इसलिए रेडियो-नाटक के निर्माण-शिल्प में उनका एक महत्त्वपूर्णा स्थान है। लेकिन जहाँ हमें ध्वनि-प्रभावों की महत्ता को समझना है वहाँ हमें इस विकृत धारणा का प्रतिकार भी करना होगा जिसके परिणामस्वरूप ध्वनि-प्रभावो को ही रेडियो-नाटक का 'रहस्य' समझ लिया गया है। ऐसे नाटको की कमी नहीं जिनमें प्रभावो की इतनी भरमार होती है कि निर्देशक उनमें उलझकर रह जाता है और अगर वह अपनी समझ-बूझ से काम लेकर उसमें से अनावश्यक अनुचित और अनुपयुक्त ध्वनि-सकेतो को न काट दे तो रेडियो-नाटक वस्तुतः 'रव नाटक' होकर रह जाय। इसलिए ध्वनि-प्रभावो की सफलता उनके श्रौचित्य पर निर्भर है।

ध्वनि-प्रभाव, वैसे तो निर्देशक के कार्य-क्षेत्र में आते हैं। वही उनकी आवश्यकता अथवा अनावश्यकता का निर्णय करता है। लेकिन रेडियो-लेखक के लिए भी

इनका ज्ञान अपेक्षित है, ताकि वह नाटक का निर्माण करते समय ही ध्वनि-संकेतो को सवादो में इस प्रकार गुंफित कर सके कि एक दूसरे की सहायता करें। इनके अतिरिक्त उसे यह भी मालूम होना चाहिए कि अमुक प्रभाव को स्टूडियो में कैसे निर्मित किया जाता है और कौन से प्रभाव ऐसे हैं जिन्हें ध्वनि-भाव से स्पष्ट नहीं किया जा सकता, और उनके लिए शाब्दिक व्याख्या की आवश्यकता होती है। इससे पहले कि हम ध्वनि-प्रभावों के स्टूडियो-पक्ष पर विचार करें, इनमें से कुछ महत्त्वपूर्ण सिद्धान्तों का विवेचन उचित होगा।

८०. विविध ध्वनियों का समन्वय—इस सप्ताह में इतने शब्द और ध्वनियाँ हैं कि अगर हमें उन सबकी अनुभूति होने लगे तो हम पागल हो जायें। अब जिस कमरे में यह पन्ने लिखे जा रहे हैं वहाँ एक से अधिक ध्वनियाँ कर्णगोचर हो रही हैं। मेज़ पर रखा है टाइमपीस, उसकी टिकटिक; बाहर लॉन में बच्चे खेल रहे हैं, उनका हँसना, शोर मचाना, लॉन से परे एक कुंजडिन जा रही है, 'पालक ले लो, मूली ले लो, ताजा पालक...', सड़क के मोड़ पर कुछ दूर एक ऐरोड्रोम-वर्कशॉप है, जहाँ हवाई जहाजों की मरम्मत होती है, मशीनों, औजारों और हवाई जहाज के पक्षों का निरंतर स्वर इत्यादि। इस प्रकार कई ध्वनियाँ हैं, अनेक शब्द हैं। क्या कारण है कि जब हम इनमें से किसी एक की ओर ध्यान देते हैं तो दूसरी ध्वनियाँ और शब्द जैसे अपने आप नेपथ्य में खो-से जाते हैं। उनका अस्तित्व जैसे नहीं रहता। अगर यह सोचा जाय कि घड़ी टिकटिक कर रही है तो केवल घड़ी की टिकटिक ही सुनाई देगी, कुंजडिन का शब्द या लॉन में खेलते बच्चों का शोर नहीं। इसी तरह अगर दूर से आते कारखानेका शोर सुनने की चेष्टा की जाय तो त्रिलकुन पास पड़ी घड़ी जैसे सहसा चुप हो जाती है। वर्कशॉप का शोर सुनने में अगर यह ध्यान आ जाय कि हमें कहीं पहुँचना था तो सहसा वर्कशॉप का शोर शान्त हो जाता है, और घड़ी पूर्ववत् टिकटिकाने लगती है। इससे यह निष्कर्ष निकला कि वास्तव में केवल वही ध्वनि या शब्द सार्थक होता है जो सचेतन रूप में हमारे निकट हो। अतः रेडियो-लेखक अपने दृश्य की व्याख्या, अपने चित्र की रजकता के लिए केवल उन्हीं ध्वनियों का प्रयोग करेगा, जिन का संवादों से निकट सम्बन्ध है, जिनकी अनिवार्यता में कोई सन्देह नहीं। ध्वनियों का जो चुनाव हमारी चेतना हमारे साधारण जीवन में करती है, वही लेखक को अपनी रचना के लिए करना चाहिए।

दूसरी बात, सप्ताह के विविध शब्दों को दो प्रकारों में विभाजित किया जा सकता है। एक साधारण ध्वनियाँ, दूसरी आनाधारण ध्वनियाँ। अगर हम रेलवे-लाइन के पान वाले मकान में रहने हैं तो रेल का शब्द एक साधारण शब्द होगा, यानी ऐसा जो रोज सुनने में आता है, जिसमें कोई वैचित्र्य नहीं, अव्यवहारिकता नहीं। इसी स्थिति

में अगर वहाँ रेल कमी नहीं सकती और एक दिन सहसा रुक जाती है, तो रेल के रुकने का शब्द एक असाधारण शब्द होगा। घड़ी निरन्तर टिकटिकाया करती है। हमें उसके अस्तित्व का ज्ञान तक नहीं होता। अगर वह नैरन्तर्य सहसा भग हो जाता है, तो हमारा ध्यान एकदम बंद घड़ी की ओर आकृष्ट होगा। इसी प्रकार जब हमारे ऐन्द्रिय आभास के सन्तुलन में कोई अन्तर आता है, सवेद्य में कोई परिवर्तन आता है, तो हम चौंकते हैं और प्रायः साधारण शब्द बहुत असाधारण और विचित्र लगने लगता है। अगर हम बहुत देर से किसी का इन्तजार कर रहे हैं तो क्लाक की टिकटिक हमें भारी-भरकम कदमों से भी अधिक कर्कश लगेगी। अँधेरी काली रात में अकेले राही को अनेक ध्वनियों और शब्दों की भ्रान्ति होती है, जिनका कोई वास्तविक अस्तित्व नहीं होता। इससे यह निष्कर्ष निकला कि ध्वनि विशेष का वास्तविक अर्थ वातावरण की विशेषता पर निर्भर है। इसलिए रेडियो-नाट्यकार को ध्वनियों के अर्थ से अधिक उनकी व्यञ्जना, उनके प्रभाव को ध्यान में रखना चाहिए।

। इन बातों को मन में रखते हुए अब हम यह देखेंगे कि ध्वनि-प्रभाव किस प्रकार अपने उद्देश्यों को पूर्ण करते हैं, जिनकी चर्चा इस परिच्छेद के शुरू में की गई थी, अर्थात् परिपार्श्व का निर्माण, कथानक की व्याख्या और वातावरण की सृष्टि।

८१. परिपार्श्व का निर्माण—जैसा ऊपर कह चुके हैं, ध्वनि-प्रभाव परिपार्श्व का निर्माण करने में रेडियो-नाट्यकार की महायत्ना करते हैं। इनसे रेडियो-नाटक में धनता (Solidity) का प्रभाव आता है। अभिनेता शून्य मात्र में अभिनय करते प्रतीत नहीं होते, बल्कि एक विशेष परिपार्श्व की पृष्ठभूमि पर। इससे श्रव्य-चित्र में प्राकृतिकता और प्रत्यक्षता (Concreteness) आ जाती है। हलका-हलका जनरव और ताँगे-गाड़ियों इत्यादि का स्वर वाजार को सूचित करेगा। अगर इसी शब्द चित्र को विशेष रूप देना हो, उदाहरणार्थ यह दिखाना हो कि मामूली-सा वाजार नहीं बल्कि शहर की बड़ी सड़क है, या एक विशेष वाजार, उदाहरणार्थ सर्फीया या सब्जी-मंडी है, तो जनरव के साथ पहली स्थिति में लॉरियो, कारो, साइकिलो इत्यादि की ध्वनियों का संयोजन किया जायगा। दूसरी में जनरव की पृष्ठभूमि पर बहुत से ऐसे स्वरों का अंकन किया जायगा, जो दृश्य की विशेषता पर प्रकाश डालें, जैसे दलालों और सट्टेबाजों के स्वर, विभिन्न सञ्चयों के नाम, और ग्राहकों के विविध स्वर।

यहाँ शायद आप यह जानना चाहें कि विविध ध्वनियों का समन्वय और साम-जस्य कैसे होता है। ध्वनि-संयोजक के बायें हाथ वाले मेज पर कई (Turntables) अर्थात् रिकार्ड वजाने के यन्त्र हैं, उसके सामने (Fade board) है, और बायें हाथ की ओर माइक्रोफोन के पास कई प्रकार की वस्तुएँ पड़ी हैं। सबसे पहले इन वस्तुओं को ही लीजिए। यह (Live effects) अर्थात् प्रत्यक्ष ध्वनि-प्रभाव प्रस्तुत

करने के लिए प्रयुक्त होती है। इस सन्दूक में एक कागज पर रेत गिराई जा रही है। इससे यह अभिप्रेत है कि श्रोता वर्षा का प्रभाव ग्रहण करे। उधर एक और ध्वनि-संयोजक एक छोटे-से डाड को एक नन्हे-से तालाब में हिला रहा है। लेकिन नाव कहीं नहीं दिखाई दे रही। नाव उस स्टूडियो में है जहाँ अभिनेताओं को स्थित किया गया है। जी हाँ, सुनिए नायिका क्या कह रही है “प्रदीप, आज हमें नाव लेकर नहीं आना चाहिए था, मुझे लगता है आज तूफान आयेगा।” हाँ तो यह नायक-नायिका नौका-विहार कर रहे हैं। ध्वनि-संयोजक चप्पू और लहरो का प्रभाव पैदा कर रहा है और (Fade board) सम्हालने वाले ध्वनि-संयोजक ने एक नम्बर फेडर को ऊपर उठा दिया। इस रिकॉर्ड में तूफान की ध्वनि अंकित है। उधर नायिका चीखी, इधर ‘नायक’ ने जोर-जोर से चप्पू चलाना शुरू किया। तूफान का शोर बढ़ा, वर्षा तेज हो गई और...और...यह चप्पू वाले ध्वनि-संयोजक ने एक लकड़ी के तख्ते को उस नन्हे-से तालाब में डुबो दिया, नाव डूब गई।

इस क्रिया में सबसे कठिन काम (Fade board) पर बैठने वाले व्यक्ति का है, क्योंकि वही विभिन्न ध्वनियों के स्वर-भार को सन्तुलित करता है। वह निर्देशक के संकेतों को स्टूडियो-द्वार के ऊपर लगी हरी बत्ती के इशारों से समझकर, अलग अलग ध्वनियों का समन्वय करता है। अगर इस ध्वनि-समन्वय (Synchronization) में सतर्कता से काम न लिया जाए तो एक अच्छी-खासी करुण घटना हास्यास्पद बन जायगी। जैसे नाव तो डूब चुके, और चीख वाद में आये या जैसे ‘हाय’, पहले सुनाई दे और गोली वाद में।

ऐसा बहुत कम होता है क्योंकि, एक तो ध्वनि-संयोजक काफी सतर्क रहता है, और रिहर्सल के दौरान में तैयार की गई सूची से आंख नहीं हटाता, और दूसरे, निर्देशक अपने क्यूविकल में बैठ नाटक की स्क्रिप्ट के अनुसार ध्वनि-संयोजक को प्रकाश-संकेत (Light cues) देता रहता है। क्षीण किन्तु महत्त्वपूर्ण ध्वनि, प्रबल नाद में डूब न जाय इसके लिए ध्वनि-संयोजक अपने कानों पर Head-phones लगाए रहता है। उधर निर्देशक समूचे ध्वनि-प्रभाव को नाटक-स्टूडियो की ध्वनियों और शब्दों के साथ इस प्रकार सम्बन्धित करता है कि ध्वनि-प्रभावों का अर्थ, उनकी रंजकता नष्ट न हो, और सवादों की स्पष्टता भी न जाने पाए।

यदि परिपार्श्व विशेष की रचना के लिए एक से अधिक ध्वनि-प्रभावों की आवश्यकता पड़े तो यह अच्छा रहेगा कि उनमें से प्रत्येक को अलग-अलग कायम Establish किया जाय, जैसे (Felix felton) ने अपनी उपयोगी पुस्तक ‘रेडियो-नाटक’ में कहा है :

“If you want to establish, let us say, seaside, it is no use collecting all the noises, the waves, children, rock-sellers, pierrots, and the rest-and lumping them all in together, the result is confusion ”

इस अस्पष्टता का मूल कारण यह है कि दृष्टि की भाँति कान बहुत से प्रभावों को एक समय पर ग्रहण नहीं कर सकता। और वास्तव में, श्रोता को अपनी कल्पना में असली दृश्य का निर्माण करने के लिए आधार रूप सकेत-मात्र ही चाहिए। अगर एक से अधिक ध्वनि-प्रभावों का सकलन किया जाना अनिवार्य हो तो उन्हें एक के बाद एक प्रस्तुत किया जाना चाहिये। जब एक प्रभाव चित्र की विशेषता को प्रत्यक्ष कर चुके तो उसे धीरे से Fade under करके दूसरे ध्वनि-प्रभाव को उभारे और इसी तरह अन्य ध्वनियों का उपयोग करता रहे।

मुप्रसिद्ध रेडियो-नाट्य निर्देशक वाल गीलगुड ने रेडियो-लेखक को एक बहुत अच्छा सिद्धान्त बताया है। “When in doubt, cut,” यानि जब भी एक ध्वनि-प्रभाव की उपयोगिता या अनिवार्यता के विषय में सन्देह हो, उसे काट देना ही नाटक के लिए हितकर सिद्ध होता है। क्योंकि यदि एक पार्श्विक ध्वनि किसी विशेष उद्देश्य की पूर्ति नहीं कर सकती, तो उसकी कोई आवश्यकता, कोई महत्त्व नहीं है। ध्वनि परिपार्श्व-मात्र है, नाटक का सार तो नहीं। नाटक का सार है सवाद। यदि ध्वनि-प्रभाव सवादों के प्रभाव को अस्पष्ट करता है, या स्वयं सवाद वस्तु-वर्णन के लिये पर्याप्त तथा समर्थ है, तो ध्वनि-प्रभाव कदाचित् अपेक्षित नहीं है। नाटक में प्रधानता सवादों की है। अगर एक सुन्दर और प्रभावशाली ध्वनि, सवाद के अश-मान को भी नष्ट कर देती है, तो उसकी कोई आवश्यकता नहीं। निर्देशक हमेशा पयत्न करता रहता है कि ध्वनि-प्रभावों को इस स्तर पर रखा जाय कि वे सवादों को दबा न लें। इसीलिए आपने प्रायः सुना होगा कि वह ध्वनि का सकेत देने के पश्चात् उसे पृष्ठभूमि में डाल देता है। इससे सवादों के स्पष्ट-प्रवाह में कोई रुकावट नहीं आने पाती। उदाहरणार्थ, अगर लेखक एक दृश्य को रेस्तोरो के वातावरण में स्थापित करना चाहता है, तो ध्वनि-प्रभावों का प्रयोग, इस प्रकार होगा —

लोगों का वातचीत करने का शब्द ‘बैरा बैरा’ की पुकार .. फिर विभिन्न दूरियों से सुनाई देती हुई ‘चाय, टोस्ट,’ और ‘अडा हाफ वाँयल्ड,’ इत्यादि की आवाज़ें। कभी-कभी हँसी’ और ‘विल लाओ’ आदि का सम्मिलित शब्द उभरता है। कुछ समय तक अपना प्रभाव स्पष्ट रूप से श्रोता पर छोड़ने के पश्चात् ध्वनि-प्रभाव सवादों के नेपथ्य में चला जाता है और फिर दृश्य के सवाद प्रकट होते हैं।

वीनानाथ—लीजिये चाय पीजिये अब गुस्से को थूक डालिये।

गंगाप्रसाद—अजी नहीं, रहने दीजिये, मैं सब समझता हूँ, यह आपकी पुरानी

आदत है। पहले आदमी की बेइज्जती कर देना फिर उससे क्षमा चाहना आदि। और जब दृश्य समाप्त होगा तो रेस्तोराँ के ध्वनि-प्रभाव पुनः स्पष्ट होकर उभर आयेगे।

ऐसे दृश्यों को लिखने के लिए जिनके पीछे एक निरन्तर ध्वनि रहती हो एक जरूरी बात का ध्यान रखना चाहिये। इस सम्बन्ध में काउगिल का परामर्श है : "If the loud and obscuring sound can't be taken away move the characters" अर्थात् यदि ध्वनि का विलयन संभव अथवा उचित न हो, तो परिपार्श्व-परिवर्तन अपेक्षणीय होगा—विशेषकर ऐसी स्थिति में जब ध्वनि के चल और तीव्रता को कम करने से उसका प्रभाव क्षीण होता है। उदाहरणार्थ, नाटक का एक दृश्य फैंक्ट्री में है जहाँ कई मशीनों का शोर सुनाई देता है। पात्र अपने वाक्यों को शोर में डूबने से बचाने के लिए ऊँचा बोल रहे हैं, लेकिन समूचा दृश्य अस्पष्ट है। अगर मशीनों की तीव्र ध्वनियों के स्वर-भार को नियन्त्रित करके उन्हें सवावों के पीछे डाल दिया जाय तो फैंक्टरी के परिपार्श्व की विशेषता का अन्त हो जायगा। और ध्वनि वैशिष्ट्य के अन्तर के कारण सेटिंग का प्रभाव नष्ट हो जायगा, क्योंकि ऐसा प्रतीत होगा कि जैसे फैंक्ट्री कहीं दूर चली गई है। पात्रों को साधारण वाणी में वार्तालाप करते सुनकर हम शायद यह समझ लें कि दृश्य एक साधारण कमरे में स्थित है। वास्तव में इस मुश्किल का हल यही है कि अगर ध्वनि की तीव्रता को कम करना संभव न हो तो पात्रों को दूसरे स्थान पर ले जाया जाय, जहाँ कि शोर कम हो। इसलिए जब दृश्य आरम्भ होगा तो दोनों मित्र ऊँचा बोल रहे होंगे। यह पृष्ठभूमि के शोर की तीव्रता को और भी बढ़ा देगा। फिर उनमें से एक कहेगा, 'मित्र, यहाँ तो बहुत शोर है। कहीं और चलो।' और फिर दूसरा मित्र उसे अपने दफ्तर में चलकर आत करने का सुझाव देगा। दरवाजा बन्द होने की ध्वनि के साथ फैंक्टरी का शोर हल्का पड़ जायगा और दोनों पात्र साधारण स्वर में बातचीत कर सकेंगे। बात समाप्त होते ही दरवाजा खुलने के शब्द के साथ फैंक्टरी का शोर उभर आयेगा, जिससे यह प्रतीत होगा कि पात्र फिर उसी सेटिंग में वापिस आ गये।

प्रायः दृश्य की विशेषता को स्पष्ट करने के लिए तीव्र ध्वनियों के प्रयोग की आवश्यकता नहीं पड़ती। एक हल्का-सा सकेत-मात्र समूचे दृश्य के प्रतीक के रूप में श्रोता को उसकी विशेषता का ज्ञान करा देता है—जैसे पक्षियों का मद्धिम-सा फलरव सुनते ही श्रोता वन की कल्पना कर सकता है। इस प्रकार ध्वनि विशेष प्रतीति का उद्दीपन तो करती है, लेकिन फिर भी उनके प्रभाव की गाढ़ता एवं एकाग्रता के लिए सवावों में उनका उल्लेख जरूर करना चाहिये। बड़े नाटक सुनने का अभ्यस्त श्रोता सकेत मात्र से ही समूचे प्रभाव का निर्माण कर लेता है।

इसी रूढ सहस्रमृति के आधार पर रेडियो-नाट्यकार ध्वनि-प्रभावो का साकेतिक प्रयोग करता है ।

२२. कथानक की व्याख्या—रेडियो-मंच का परिपाश्वर्ण निर्माण करने के अतिरिक्त ध्वनि-प्रभाव नाट्य-क्रिया की व्याख्या भी करते हैं । ऐसी क्रियायें जिनकी व्याख्या ध्वनि द्वारा हो रही हो, या तो सवाद में वर्णन होती हैं, या उनकी सूचना पहले मिल जाती है, और श्रोता उसकी ध्वन्यात्मक व्याख्या की उत्सुकता से प्रतीक्षा करता है । ध्वनि इसलिये अनिवार्य होती है कि उसके अभाव में क्रिया विशेष का अर्थ स्पष्ट रूप में अनुभव नहीं हो सकता । उदाहरणार्थ एक पात्र कहता है “कमरे में घुटन है, खिडकी खोल दो।” अब अगर श्रोता खिडकी खोलने का ध्वनि-प्रभाव न सुने तो उसे निराशा होगी । इस उदाहरण में अकेला शब्द या अकेली ध्वनि पर्याप्त नहीं, दोनों का समन्वय ही सफल और पूर्ण चित्र उपस्थित कर सकता है । श्रोता चाहते हैं कि अभिनेता जो कुछ भी करते हैं उन्हें उसका आभास मिलना चाहिये । चाय पीना, कपड़े धोना, नहाना, चलना-फिरना, खिडकी या दरवाजा खोलना, बन्द करना इत्यादि, इन सब क्रियाओं की व्याख्या ध्वनि-प्रभावो द्वारा हो । लेकिन इस आधार पर सम्पूर्ण यथार्थ चित्रण का प्रयत्न करना अपेक्षणीय नहीं, क्योंकि यह रेडियो-नाटक के उद्देश्य, स्पष्ट-चित्रण के विरुद्ध है । यह आवश्यक नहीं कि हर वार एक पात्र एक स्थान से दूसरे स्थान पर जाय तो हम इस क्रिया के साथ-साथ पदचाप भी दें । पदचाप का प्रभाव सिर्फ वहाँ आना चाहिये जहाँ उसके अभाव से क्रिया को समझने में कठिनाई हो । प्रायः सवाद-सकेतो और माइक से दूर निकट होने भर से ही आने-जाने की क्रिया स्पष्ट हो जायगी । अनावश्यक ध्वनि-नाटक के प्रभाव को कम करती है और शब्द-चित्र को अस्पष्ट बना देती है । जैसा कि Felix Felton ने कहा है—

“A fussy succession of doors and steps . prevents their being dramatically significant ”

कुछ पद-ध्वनियाँ ऐसी होती हैं जिनका उपयोग आवश्यक है । उदाहरण के लिए सीढियाँ चढ़ने-उतरने की ध्वनि । सिर्फ माइक से दूर हटना यह नहीं बतलायेगा कि अभिनेता सीढियों से उतरा या चढ़ा है । पग-ध्वनि ऐसी स्थिति में भी अनिवार्य होगी जब एक अभिनेता बिना कुछ कहे ही दृश्य से हट जाता हो । यहाँ पदचाप का प्रयोग उचित और प्रभावास्पद होगा । मेरे नाटक ‘इसान और कानून’ में केवल पद-चाप द्वारा ही क्रियाओं के क्रूर व्यक्तित्व के प्रभाव की पुष्टि की गई थी । मैंने आरम्भ में भारी-भरकम पग-ध्वनि को क्रियाओं के दृढ बल्कि क्रूर निश्चय के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त किया । आगे चलकर इस विशेष ध्वनि-प्रभाव की आवृत्ति

से कई प्रभावस्पद स्थितियों का विधान हो सका। ऐसे प्रयोग में पग-ध्वनि एक विशेष भाव सकेत (Motif) के रूप में प्रयुक्त होती है, जैसा कि Luhitsch के फिल्मों में दरवाजों का प्रयोग होता है।

रेडियो-नाटक के स्क्रिप्ट में इन सब ध्वनि-प्रभावों का उल्लेख होना चाहिये, स्पष्ट रूप से। बेहतर होगा कि ध्वनि-प्रभावों के सकेत अपने स्क्रिप्ट में लिखने से पहले नाटककार इनकी कल्पना करते हुए यह सोचे कि वास्तव में उनका क्या प्रभाव होगा, अर्थात्, क्या सुनने मात्र से ही श्रोता स्पष्ट और निःसन्देह रूप से वही अर्थ ग्रहण करेगा जो लेखक को अभिप्रेत है या नहीं। केवल वस्तुओं का सकेत निरर्थक है। रेडियो-नाटक में वस्तुओं की ध्वनियों का सकेत वर्णित होना चाहिये। ऐसा करने से हम यह भी मालूम कर सकेंगे कि कौन सी क्रियाएँ ऐसी हैं जिन्हें ध्वनियों द्वारा व्यक्त या प्रकट नहीं किया जा सकता। उदाहरणार्थ, अगर हमने यह लिखा है कि "सलमा सूई-घागे से मेजपोंग पर फूल काढ रही है" तो हमें तुरन्त पता चल जायगा कि सूई के कपड़े में लगने से कोई ध्वनि नहीं होगी जिसे श्रोता सुन सके। इसलिए हम ऐसे निरर्थक सकेत को काट देंगे। नये रेडियो-लेखक के लिए वी. बी. सी. कोलम्बिया और एच. एम. वी. के रिकार्डों की सूची का अध्ययन लाभप्रद सिद्ध होगा। उनमें प्रायः सब ध्वनियों का वर्णन मिलेगा जो सामान्यतः निर्देशक प्रयुक्त करता है।

८३. विशेष प्रभाव—साधारण ध्वनि की प्राकृतिक लय, और स्वभाव में अन्तर आ जाने से उसके भाव और अर्थ में भी अन्तर आ जाता है। इसी सिद्धान्त के आधारे पर ध्वनि-संयोजक विशेष और असाधारण प्रभावों की रचना करने के लिए अनेक प्रयोग करता है। इस प्रकार विशेष स्थिति में असाधारण, अस्वाभाविक विकृत ध्वनि साकेतिक और प्रतीकात्मक मूल्य ग्रहण कर लेती है। काउगिल ने एक आकर्षक उदाहरण दिया है। एक अस्त व्यक्त, जिसका मन प्रायः अस्थिर है, हल्की से हल्की और साधारण से साधारण ध्वनि से भयभीत हो जाता है और उसमें अनेक अर्थ खोजने लगता है। कारण, उसकी कल्पना असाधारण रूप से तीव्र है और अनुभूति को अतिरजित वल्कि विकृत कर देती है। रेडियो-नाटक को प्रस्तुत करने वाला पार्श्विक ध्वनियों को कभी-कभी अतिरजित (Magnify) और विकृत (Distort) कर देता है, ताकि श्रोता अभिनेता का सह-अनुभवी बन सके। एक व्यक्ति को यह वहम हो गया है कि तीव्रगामी 'काल' कदम बढ़ाता जा रहा है, और वह स्वयं पीछे रह गया है। इस सूक्ष्म अन्तरनिष्ठ भाव-सकेत को ध्वनि-संयोजक बड़ी सफलता से व्यक्त कर सकता है। वह वनाक की टिक-टिक को पार्श्विक ध्वनि के रूप में प्रयुक्त करेगा और नाटक की या दृश्य विशेष की प्रगति के नाय ध्वनि का

स्वर-भार बढ़ाता चला जायगा, उसकी लय बढ़ाता चला जायगा, उसमें क्रूर प्रकार की विकृति पैदा करता चला जायगा। इस प्रकार श्रोता अभिनेता की अन्तरानुभूति को प्रत्यक्ष रूप में सुन सकेगा।

लय और स्वर-भार में असाधारणता पैदा करने के अतिरिक्त रेडियो-नाट्य में ध्वनि के स्वभाव को बदलकर भी विशेष प्रभाव प्राप्त किये जाते हैं। यह Filters के उपयोग से होता है, जिनकी सहायता से ध्वनि के दो तत्वों तीव्र नाद-कम्पन (High frequency) और मंद नाद कम्पन (Low frequency) के प्राकृतिक सन्तुलन में भेद पैदा करके, उस के स्वभाव को बिल्कुल बदल दिया जाता है। कम्पन को कम कर देने से ध्वनि में तीव्रता—एक प्रकार की कर्कशता—घा जायगी, और तीव्र नाद-कम्पनों को काट देने से इससे उलट प्रभाव प्राप्त होगा। 'कलमानस' नामक कल्पना-प्रधान नाटक में इस प्रकार की ध्वनि-विकृति का विशेष प्रयोग किया गया था।

ध्वनि-प्रभावों का इस प्रकार प्रयोग Post impressionist पद्धति के अन्तर्गत आएगा, जहाँ प्रभाव की वस्तुनिष्ठ अनुकृति की अपेक्षा, उसके द्वारा प्रतिपादित आन्तरिक प्रतिक्रिया को अभिव्यक्त करने का प्रयास किया जाता है। ध्वनि के म्यान पर ध्वनि द्वारा प्रतिपादित प्रतिक्रियाएँ, ध्वनि-संयोजक का कार्यक्षेत्र बनाती हैं। यह प्रयोग कोरी रोमाचकता में परिणत न हो जाय इसका ध्यान कुशल कलाकार को रखना इष्ट है।

८४. वातावरण की सृष्टि—ध्वनि-प्रभाव परिपार्श्व का निर्माण तो करते ही हैं, उनका सुसन्धिपूर्ण प्रयोग वातावरण की सृष्टि में भी सहायक होता है, यद्यपि रेडियो-नाटक में वातावरण का कोई पृथक् या स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं है। वातावरण का भाव परिपार्श्व या पृष्ठभूमि से उद्बुद्ध होता है। काउगिल के सुन्दर शब्दों में "It rises like a mist out of the story and characters and setting it is a feeling that surrounds them"

वे ध्वनियाँ जो वातावरण के भावविशेष की सृष्टि करती हैं, नाटक के परिपार्श्व का ही एक अंश होती हैं। इसका एक सुन्दर उदाहरण भी काउगिल ने प्रस्तुत किया है। मान लीजिए एक दृश्य विशेष का Mood एकान्त का है, और परिपार्श्व रात के समय ग्राम-प्रदेश। इस एकान्त की कलात्मक विशेषता (Quality) क्या है? निर्जनता, शान्ति, विस्तृत देश। पर ये सब गुण ध्वन्यात्मक नहीं हैं। ये नकारात्मक (Negative) गुण हैं। अगर श्रोता शान्तिमात्र से परिचित हो, तो वह न तो दृश्य के विस्तार का अनुभव करेगा और न ही परिपार्श्व की प्रमुख विशेषता, रात के समय ग्राम-प्रदेश का। इसलिए निर्जन की शान्ति का प्रभाव ध्वन्यात्मक विभेद द्वारा

प्रस्तुत किया जायगा। अर्थात्, यदि यह शान्ति एक ध्वनि के पश्चात् अनुभव की जाय तो उसका प्रभाव निश्चय ही अधिक तीव्र होगा। इसलिए ध्वनिगुण्य निर्जन के प्रभाव को सजीव करने के लिए हमें ध्वनि का प्रयोग करना होगा। हम बहुत दूर से आती हुई रेल की सीटी सुनेंगे जो कभी स्पष्ट और कभी अस्पष्ट हो रही है, और फिर सहसा चुप हो जाती है। इस प्रकार न केवल दृश्य के विस्तार का अनुभव होगा वल्कि एकान्त के प्रभाव की पुष्टि भी होगी। इसी तरह एक व्यक्ति के अकेलेपन का प्रभाव और भी तीव्र हो जायगा यदि हम पार्श्वभूमि में ऐसे व्यक्तियों की बोलचाल का प्रयोग करें जो अपने में मस्त चले जा रहे हैं। परिचितता का वास्तविक मूल्य अपरिचितों के बीच ही पता चलता है।

प्रतिभाशाली नाटककार कितने ही ध्वनि प्रभावों का प्रयोग कर सकता है। शहर में हँसा हुआ और सारे रहने वाले शहर छोड़कर भाग गये। उदासी, वीरानी, नीरवता, निर्जनता—इनका प्रभाव एक अकेले कुत्ते के रोने की ध्वनि द्वारा अधिक मार्मिकता से अभिव्यक्त किया जा सकता है। अभिनेता चलते-चलते शहर से बहुत दूर निकल आया है—दूरी, एकान्त : इस प्रभाव को देहाती तेलचक्की की कुककुक द्वारा सफलता से व्यक्त किया जा सकता है। सभा विसर्जित हो चुकी है, नेता की किसी बात का समर्थन नहीं किया गया, सभा-भवन खाली हो चुका है (एकान्त और नैराश्य)। इस अत्यन्त आत्मीय अनुभूति को श्रोता तक पहुँचाने के लिए रेडियो-नाट्यकार दृश्य को एक बहुत बड़े कमरे में स्थित करेगा। कमरे की हल्की-हल्की गूँज एकान्त और नैराश्य के प्रभाव की पुष्टि करेगी। एक सफल ब्रिटिश फिल्म 'The browning version' में इस विचार को दृशात्मक अभिव्यक्ति दी गई थी। असफल अध्यापक की निराशा का चित्र इस प्रकार लिया गया था—कमरा पहले अध्यापक का क्लोज-अप लेता है, फिर खाली बेंचों की (Details) को दिखाते हुए एक लांगशाट में अध्यापक को उसके मंच पर दिखाया जाता है जो उसके, अकेला, इतने बड़े कमरेमें ..।

Mood setting के लिए प्रायः बहुत सी ध्वनियों के संयोजन की आवश्यकता पड़ती है। कभी-कभी ऐसी ध्वनियों की, जिनका दृश्य में सीधा सम्बन्ध तो नहीं है लेकिन उनकी सापेक्षता का मूल्य (Relational value) है। इन विषयों में लेखक को यह बात ध्यान में रखनी है। ध्वनि का प्रभाव उनकी अनुकूलता (Suitability) पर निर्भर है। और अगर लेखक अपने नाटक को कल्पना के रगमच पर खेले तो उसे अनुभव होगा कि अक्सर एक ध्वनि, दो या उनसे अधिक ध्वनियों से अधिक प्रभाव जनक होती है। जैसे कविता में कभी एक शब्द अपनी भावोद्दीपन शक्ति Evocative quality द्वारा उन प्रभावों की नृष्टि कर सकता है जो पूरा पद नहीं कर सकता। वातावरण की व्याख्या के लिए प्रतीकात्मक ध्वनि का प्रयोग यथार्थात्मक ध्वनि-प्रयोग

से अधिक सफल होता है।

८५. द्वितीय परिमाण—जैसा कि एक परिच्छेद में विस्तारपूर्वक कहा जा चुका है, श्रव्य में दिशाभास नहीं होता दैशिक अंतर का आभास होता है, और यह ध्वनियों के स्वरभार-परिवर्तन में व्यक्त होता है। अतः श्रव्य में ध्वन्यंतर की सूचना या 'Sound perspective' अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। इसी से श्रव्य-चित्र में यथार्थता आती है। श्रव्य में दूरी और निकटता का अनुभव इसलिए अधिक प्रभावास्पद होता है कि एक तो स्वरो का अंतर वास्तविक दैशिक अंतर से अधिक स्पष्ट और तीव्र होता है, और दूसरे, दृश्य-तत्त्व के अभाव में वह अंतर और भी अधिक प्रतीत होता है।

"To the visual observer aural indications of space are secondary experiences, because his eye delineates the scene so well that what he hears has no relative importance. On the blind listener however the spatial characterization of a sound makes a forcible impression, for it is through it that he first becomes aware of distance. (Arnheim)

दैशिक अंतर की व्यञ्जनात्मक सत्ता का अच्छा प्रयोग रेडियो-नाटक के लिए बहुत आवश्यक है। दूसरे परिमाण का प्रभाव अभिनेताओं के पारस्परिक दैशिक अंतर को नियंत्रित करने से प्राप्त हो सकता है। अभिनेताओं के माइक से दूर होकर या निकट आकर विभिन्न स्थानों और कोणों से बोलने से गहराई (Depth) का आभास होता है, इसकी चर्चा भी पहले परिच्छेदों में की जा चुकी है। दूसरे परिमाण की रेडियो-नाटक में आवश्यकता क्यों पड़ती है? इसलिए कि भावक कलाकृति में यथार्थ की भूलक देखना चाहता है। कलाकार की कल्पना ने भले ही चित्र का रूप बदल दिया हो लेकिन भावक सदा उन यथार्थ आधारों की खोज करेगा जिन पर इस अतिरजक और विचित्र कलाकृति का निर्माण हुआ है। श्रोता भी रेडियो-नाटक का एक दृश्य देखने के साथ ही उसकी तुलना अपने अनुभव के ससार से करना आरम्भ कर देता है। अगर चित्र एक परिमाण वाला उथला (Flat) है तो उसे वह पूरा आनन्द न दे सकेगा, क्योंकि वह उसके अनुभव के प्रतिकूल है। अरूप (Abstract) और अमूर्त (Non-representational) नाटकों को छोड़कर जहाँ प्रेक्षक को अनुभूत जीवन से तुलना करने की आवश्यकता ही नहीं पड़ती, यह सिद्धान्त अन्य सब प्रकार के नाटकों के विषय में सत्य है। दूसरे परिमाण में प्रभाव पैदा करने के लिए ध्वनि-प्रभावों का उपयोग बहुत सहायक सिद्ध होता है। ध्वनि-संयोजन द्वारा निर्मित नैपथ्य या परिवार्श्व-भूमि दृश्य को सजीवता प्रदान करती है। एक पुराने लोकप्रिय नाटक का उदाहरण लीजिए—W. W. Jacobs की कहानी The monkey's paw के रूपान्तर 'उल्लू की जुवान' (सैयद इम्तियाज अली ताज) में बूढ़े माँ-बाप सरदी से ठिठुरते हुए, माइक के बहुत निकट, अपने पुत्र की प्रतीक्षा कर रहे हैं, जो विजली-

घर में काम करता है। बाहर तूफान हूँकार रहा है। जैसे ही माता-पिता अपने पुत्र के लौटने, उसके तग पेचीली सड़क पर से आने का जिक्र करते हैं, तेज हवा का गहरा शोर गूँज उठता है। दृश्य में भावरोजना पैदा करने के अतिरिक्त यह योजना दृश्य को पर्सपेक्टिव और दैशिक विशेषता देती है। एक ध्वनि अग्रभूमि (Foreground) बन जाती है और दूसरी (तूफान की) पार्श्वभूमि, और इस तरह दृश्य में गहराई और विस्तृति का प्रभाव आ जाता है।

रेडियो-नाटक में प्रायः वाणी को भी ध्वनि-प्रभाव के तौर पर प्रयुक्त किया जाता है, विशेषकर जहाँ पार्श्वभूमि पर प्रकाश डालना अपेक्षणीय, बल्कि आवश्यक हो। इन अनाम पात्रों को चरित्र नहीं बल्कि परिपार्श्व का एक अंग, मानकर, ध्वनिमात्र के रूप में प्रयुक्त किया जाता है। रेल के डिब्बे में रखे गये दृश्य में हम चरित्रों के सवादों पर ही ध्यान देते हैं, नेपथ्य की रेल-ध्वनि पर नहीं। उसी प्रकार वाज़ार के दृश्य में हमारे आकर्षण का केन्द्र तो दूकानदार और ग्राहक का वार्तालाप ही रहता है, दूसरी ध्वनियाँ या वाणियाँ दृश्य को गहराई (Depth) देने के लिए रखी जाती हैं। ये चरित्र अरूप होते हैं, पर निरुद्देश्य नहीं। ये इस तरह दृश्य में आकर उपस्थित होते हैं कि उनके प्रवेश का ज्ञान नहीं होता और ये शून्य में से उठते हुए शब्द की तरह होते हैं, जो कुछ समय तक वातावरण में गुंजायमान होकर फिर शून्य में लुप्त हो जाय। और जैसे-जैसे ये अरूप और चरित्र-रहित पात्र नाटक के प्रति अपने कर्तव्य का पालन कर चुकते हैं वे वहाँ से चुपचाप प्रस्थान कर जाते हैं। इन चरित्रों को रेडियो की भाषा में 'स्वर १, स्वर २, स्वर ३, कहा जाता है। रेडियो में आने वाले युवक अपना अभिनय का जीवन इन्हीं स्वरो के अभिनय से शुरू करते हैं।

इन स्वरो को दृश्य की विशेषताओं का प्रतीक बनाकर प्रयुक्त किया जाता है। जैसे एक व्यापार-केन्द्र का ध्वनिचित्र प्रस्तुत करने के लिए शायद इन स्वरो का उपयोग होगा—आते-जाते लोगों की वातचीत का स्वर, एक वातूनी दल्लाल का स्वर, एक आघ सेठ का स्वर। इन ध्वनियों से श्रव्यचित्र में यथार्थता और रजकता आ जायगी। इन स्वरो के उपयोग के क्षेत्र में कई नये प्रयोगों की सम्भावना है। नामान्यत दो प्रकार के प्रयोग रेडियो-नाटक में बहुत मिलेंगे। कभी तो मुख्य चरित्रों और पार्श्विक स्वरो की भावात्मक अनुकूलता और नाम्य ने प्रभाव पैदा किया जाता है। जैसे मुख्यपात्र बहुत ही प्रसन्न है, उसे लगता है जैसे आज सत्तार का हर प्राणी, उन की हर वस्तु उल्लसित है, उसकी खुशी बाहर की वस्तुओं और अन्य प्राणियों के व्यवहार में प्रतिबिम्बित (Reflect) होगी। इसलिए नेपथ्य में ऐसी ध्वनियाँ या स्वर रखे जायेंगे जो दृश्य के मूलभाव की पुष्टि करें, अनुकूलता और नाम्य के आधार पर। और कभी इसके उलट होगा। भाव की परिवृद्धि की जायगी **भावनात्मक विभेद**

(Emotional contrast) द्वारा। मुख्य पात्र अकेला है, दुखी है, ससार से घृणा करता है, उसे ससार की सब बातें बुरी लगेंगी। नाटककार इस स्थिति को इस प्रकार व्यक्त करता है। मुख्य पात्र का भाषण बार-बार ऐसे स्वरो से बीच-बीच में टोका जायगा जो मुख्य पात्र के भाव का प्रतिकार और विरोध करें। विपादपूर्ण स्वगत-भाषण के नैपथ्य में कुछ चिन्तामूक्त लोगो के हँसने-खेलने का ध्वनि-प्रभाव लाकर मुख्य पात्र की व्यथा को उभारा जा सता है।

कई नाटको या रूपको में सूत्रधार या निरूपक (Narrator) का प्रयोग किया जाता है, जिसका उद्देश्य कथा की अपेक्षा कम आवश्यक या कम नाटकीय हिस्सो को सक्षिप्त करना होता है। सूत्रधार कभी-कभी नाट्य-क्रिया के कार्य-व्यापार की चर्चा भी करता है। यानी वह श्रोता को बताता है कि कहीं क्या हो रहा है। अनुभव से देखा गया है कि नाटकीय से अनाटकीय व्याख्या का सहारा लेने से नाटक में कहीं-कहीं नीरसता भर जाती है। इसलिए सूत्रधार के सीधे (Flat) कथा-वर्णन को गोलाई और सजीवता देने के लिए रेडियो-निर्देशक अक्सर ध्वनि-प्रभावो का प्रयोग करता है। इससे कथा में रजकता तो आयेगी, इसके साथ वर्णित घटनाएँ नाटकीय रूप में उपस्थित भी हो सकेंगी।

सूत्रधार की वाणी में स्वर-छटाएँ (Tonal-shades) भले ही हो पर वह रहता तो एक ही स्तर (Level) पर है। इसलिए दृश्य में एक सकृचित परिप्रेक्षण (Narrow perspective) का अनुभव होने लगता है। अब अगर वर्णित घटनाओं की ध्वन्यात्मक व्याख्या की जा सके तो दृश्य एक विस्तृत परिप्रेक्षण का अनुभव करायेंगा। जैसे अगर सूत्रधार एक वर्षा की रात का वर्णन कर रहा है, जिसकी खामोशी दूर कहीं चीख उठने वाले कुत्ते की आवाज से टूट जाती है, तो कथा की पार्श्वभूमि में वर्षा की ध्वनि और उचित स्थान पर दूर से आती हुई कुत्ते की आवाज, दृश्य को एक वातावरण, एक अन्तसूचन (स्पॉकटव) दे देंगी। ये ध्वनियाँ सूत्रधार के वर्णन में कोई बाधा नहीं डालेंगी क्योंकि ध्वनि-सयोजक इन्हें विलकुल कथा से एकाग्र कर देगा। सूत्रधार की व्याख्या के लिए केवल वही ध्वनियाँ ही अप्रभूमि में लाई जानी चाहियें जिनकी सहायता से दृश्य में निश्चय सुधार होता है। अनावश्यक ध्वनियाँ वर्णित कथा के प्रवाह में रुकावट डालती हैं। नाटक की गति (Tempo) पर इसका बुरा प्रभाव पड़ता है।

८६. 'सगीत' का उद्देश्य—सगीत भी रेडियो-नाटक में प्रायः इसी उद्देश्य से प्रयुक्त होता है जिससे कि ध्वनि-प्रभाव। यानी सगीत परिपाश्वर्ण की विशेषताओं की साकेतिक व्याख्या करता है, और सवादों के लिए समुचित वातावरण का निर्माण। कभी वह शारीरिक क्रिया को व्यक्त करता है। वास्तव में जहाँ तक ध्वनि-प्रभावो का

सम्बन्ध है शुद्ध ध्वनि-प्रभावो और संगीत-प्रभावो के बीच पार्थक्य की रेखा खींच सकना कठिन है। कभी एक ध्वनि-प्रभाव अपनी संगीतात्मकता के लिए उपयुक्त होगा, कभी एक संगीत का टुकड़ा अपने ध्वन्यात्मक मूल्यों के लिए। संगीत को अलंकार-मात्र मानकर प्रयुक्त करना न केवल अवाञ्छनीय है, बल्कि नाटक के लिए अहितकर भी है।

संगीत-संयोजन मूलतः निर्देशक या उसके सहकारी ध्वनि-संयोजक का विषय है, लेकिन अगर वह उसके शिल्प को पूरी तरह समझना चाहता है तो रेडियो-नाटक के स्टूडियो-पक्ष का विवेचन रेडियो-लेखक या श्रोता के लिए अनिवार्य है, क्योंकि रेडियो का असली स्वरूप कागज़ पर लिखा हुआ नाटक नहीं है बल्कि वह अन्तिम रूप (Final product) है जो रेडियो सेंट द्वारा उपलब्ध होता है। अक्सर रेडियो-नाटक के सृष्टा श्रव्य-कला से अपरिचित के लिए दिलचस्प नहीं होता, क्योंकि वह उस सौन्दर्य की कल्पना नहीं कर सकता जो इस कृति के अन्तिम रूप को प्राप्त होगा। एक और बात भी है। रेडियो-नाटक के शिल्प से पूरा-पूरा लाभ उठाने के लिए यह अपेक्षित है कि नाट्यकार उसके बल, प्रभाव और परिसीमाओं से परिचित हो।

संगीत का प्रयोग रेडियो-नाट्य-शिल्प के दूसरे प्रभावोत्पादक उपकरणों या अलंकारोकी अपेक्षा बहुत विवाद का विषय है। प्रायः एक श्रोता का मत दूसरेके मत का विरोधी होता है। और तो और, दो रेडियो-निर्देशक कभी एक दूसरे से सहमत नहीं होते। अगर एक को संगीत विशेष अद्भुत रूप से उपयुक्त लगता है तो दूसरे को वही पूर्णतया निरर्थक और निर्मूल्य। एक निर्देशक तार के साजो द्वारा प्रस्तुत 'कृति' अच्छी समझता है तो दूसरा Pluck वाद्य-यंत्रों द्वारा प्रस्तुत संगीत को अधिक प्रभावास्पद मानता है। और कोई साधारण Percussion यंत्रों द्वारा ही सब प्रभाव निर्मित करता है। बात यह है कि संगीत का प्रयोग असल में रुचि का विषय है, किसी पूर्व-निर्धारित मानदण्डों का नहीं।

रगमच में तो संगीत का उपयोग प्रायः निषिद्ध ही हो चुका है। हालांकि एक मौलिक प्रतिभा वाले निर्देशक के लिए यह विषय इतना सारहीन और रोचक सम्भवनाओं से रहित नहीं हो सकता। फिल्म में नैपथ्य-संगीत का बहुत प्रयोग होता है। यह प्रयोग आदर्श नहीं कहे जा सकते। बल्कि अगर आलोचककी दृष्टिसे देखा जाय तो प्रायः यह पार्श्विक संगीत बेकार-सा होता है। इसमें निरी अतिरजनाका आधिपत्य होता है और सयत प्रभावो का अभाव। फिर भी एक साधारण सिनेमा देखने वाला इस अरुचिपूर्ण प्रयोग की ओर ध्यान नहीं देता। इसका कारण यह है कि फिल्म देखते समय दर्शक का आकर्षण चलचित्र पर केन्द्रित रहता है, वेतुके संगीत की ओर उसका ध्यान नहीं जाता। रेडियो-नाटक के श्रोता का ध्यान केन्द्रित रखने वाली ऐसी कोई अन्य वस्तु नहीं है, इसलिए वह संगीत-योजना की बड़ी आलोचना करता है। इसके अनावा

रेडियो-नाटक का प्रभाव अतिरजना से मुक्त रहने में है। अतः नैपथ्य-सगीत कम-से-कम प्रयुक्त होना चाहिए।

८७ उचित और अनुचित प्रयोग—आमतौर पर साधारण श्रोता यह शिकायत करता है कि नाटक में बहुत ज्यादा पार्श्विक सगीत सुनाई दिया। इस शिकायत के कई कारण हो सकते हैं। अक्सर सगीत के टुकड़े इतने लम्बे होते हैं कि उनसे नाट्य-क्रिया के प्रभाव में बाधा आ जाती है। और इस प्रकार प्रभाव की पुष्टि करने के बदले उसे क्षीण कर दिया जाता है। वी वी सी के एक गुणी और विख्यात निर्देशक Felix Felton ने इस दोष की व्याख्या करते हुए एक बहुत दिलचस्प उदाहरण अपनी The radio play नामक पुस्तक में दिया है। वह लिखता है मैं एक पार्टी में सम्मिलित था। मेजबान ने एक मेहमान को जो पियानो बजाया करता था, कुछ सुनाने को कहा। उसका आशय था एक छोटी-सी शोपें-कृति से पार्टी में रगीनी आ जाय। लेकिन मेहमान भी बहुत विलक्षण बुद्धि का था। उसने श्राव देखा न ताव, पूरा हैमरक्लावियर सॉनिट बजाना शुरू कर दिया। पार्टी पार्टी न रहकर पियानो-कॉन्सर्ट बन गई। इसी तरह अगर रेडियो-नाटक में लम्बे-लम्बे सगीत के टुकड़ों का प्रयोग हो तो नाटक खड-खड-सा प्रतीत होता है। श्रोता का आकर्षण निश्चय ही विकेंद्रित हो जाता है। तो ऐसा पार्श्विक सगीत जो श्रोता का ध्यान नाटक में सवादों आदि से खींचकर अपनी ओर आकृष्ट कर दे, वह सफल प्रभाव के लिए घातक है। सगीत के प्रयोग की पहली शर्त यह है कि वह कम-से-कम और वास्तव में सार्थक और आवश्यक स्थलों पर प्रयुक्त किया जाय। और वह इतने सहज और शान्तिपूर्ण तरीके से श्रोता पर असर करे कि उसे उसके पृथक अस्तित्व का ज्ञान न हो। सगीत-प्रभाव की राफलता उसके सवादक्रम से पूर्ण-रूप से एकाग, एकात्मक होने में है।

पार्श्विक सगीत एक और सूरत में भी बहुत ज्यादा सुनाई देता है। कभी-कभी सगीत का स्वर-भार इतना अधिक होता है कि वह सवादों को दबा लेता है। इस दोष का दायित्व केवल निर्देशक या उसके वाद ध्वनि-सयोजक पर है, नाटक-लेखक पर नहीं। जब सगीत सवादों से अलग हटकर आगे आगे चलने लगे तो नाटक के प्रभाव को हानि पहुँचेगी। यह ध्वनि-सयोजक का काम है कि वह समय-समय पर सवादों की आवश्यकताओं के अनुकूल सगीत के स्वर-भार और स्वर-विस्तार को नियंत्रित करता रहे। सगीत की गति को सवादों की गति के अनुरूप करना भी उसी का कर्तव्य है। सगीत के उचित उत्तार-चढ़ाव से वह बहुत सुन्दर प्रभाव पैदा कर सकता है। अगरचे सगीत-प्रयोगों की आलोचना ज्यादा होती है प्रशंसा कम, फिर भी इसमें कोई सन्देह नहीं कि सगीत रेडियो-नाट्य-शिल्प का एक महत्त्वपूर्ण

उपकरण है जिसकी अपेक्षा नहीं की जा सकती ।

अब हम विस्तार से यह देखने का प्रयास करेंगे कि एक कुशल और मौलिक प्रतिभा वाला निर्देशक अपने माध्यम को समृद्ध बनाने के लिए संगीत का किस प्रकार सदुपयोग करता है । मुश्किल यह है कि कितना भी विवरण दिया जाय संगीत की सन्तोषजनक व्याख्या नहीं हो सकती । केवल वही पाठक व्याख्या से पूरा-पूरा लाभ उठा सकता है जो प्रस्तुत उदाहरणों से परिचित है । जब तक हिन्दी में रेडियो-नाटकों के सकलन नहीं आते, रेडियो नाट्य का शास्त्रीय विवेचन अगूरा ही रहेगा । जहाँ भी सम्भव हुआ है मने उदाहरणों से सम्बन्धित विवरण देने की कोशिश की है ।

संगीत का सबसे सहज और साधारण प्रयोग (Opening-closing) आरम्भ और अन्त, और (Intermission) अन्तराल के रूप में होता है । आमुख संगीत कई उद्देश्य पूर्ण करता है । वह नाटक की भावकथा का प्रतीक होता है, यानी उसमें नाटक का स्वभाव प्रतिबिम्बित होता है । अगर वह वास्तव में आकर्षक है तो श्रोता के आत्सुक्य को जगाता है, और उसे आगे चलकर होने वाली स्थितियों तथा घटनाओं के लिए प्रस्तुत करता है । अगर आमुख (Opening) नाटक की भावकथा का प्रतीक है तो अन्तिम (Closing) उसकी समीक्षा है । आमुख प्रायः श्रोता को उत्तेजित करता है, उसके ध्यान को वातावरण के अन्य आकर्षणों से हटाकर नाट्य-स्थिति पर केन्द्रित करता है । अन्तिक, उत्तेजना को शान्त करता है । अन्तिक में पूर्णता का अनुभव होना चाहिए, एक शान्तिमय अन्त का । उसे एक ऐसा वातावरण प्रस्तुत करना चाहिए जिसमें श्रोता शान्तिपूर्वक और गम्भीरतापूर्वक नाटक से अपना निष्कर्ष निकाल सके ।

अन्तराल संगीत का उद्देश्य है एक दृश्य के अन्त की सूचना देना और दूसरे के आरम्भ की । यह एक पुल है, पहले दृश्य की समाप्ति और दूसरे के आरम्भ के बीच । अन्तराल संगीत देश या काल-परिवर्तन की सूचना दे कर उसके विभिन्न खंडों को क्रमबद्ध भी करता है । इसलिए इसका प्रमुख उद्देश्य हुआ नाट्य-कथा के प्रवाह को बनाए रखना । जहाँ भी संगीत इन प्रवाह के लिए बाधा बनता है वहाँ उसका प्रयोग निषिद्ध है । यही कारण है कि बहुत से निर्देशक पार्श्विक संगीत का उपयोग तो करते हैं लेकिन अन्तराल संगीत का नहीं । दृश्य-परिवर्तन वह 'फेड आऊट फेड इन' से व्यक्त करते हैं । यह कहना आवश्यक नहीं कि अन्तराल संगीत नाटक के ऐतिहासिक वातावरण या स्थिति के अनुकूल होना चाहिए । इसकी अवधि केवल कुछ सैकंड ही होती है ताकि कहानी का क्रम टूटने न पाए । प्रायः एक ही टुकड़े को बार-बार प्रयुक्त किया जाता है । लेकिन अगर हर दृश्य-परिवर्तनके लिए अलग-अलग

टुकड़े प्रयुक्त किये जायें तो संगीत एक निष्प्राण पुल मात्र न रहकर एक सजीव संप्राण व्याख्याता बन जाता है, और यूनानी दुखान्त नाटक के स्वरसमूह (कोरस) की तरह स्थिति के विकास की या वातावरण के परिवर्तनों की सूचना देता है। उपेन्द्रनाथ अक्षर रचित रेडियो-रूपांतर 'निर्मला' (मूल, मुशी प्रेमचन्द) का निर्देशन करते समय मुझे एक प्रयोग करने का अवसर मिला। प्रयोग सफल रहा और उसे अन्य कई निर्देशकों ने अपनाया। 'निर्मला' एक उपन्यास पर आधारित है, इसलिए उसमें एक लम्बे अवधि क्षेत्र में फैले हुए घटाना-क्रम को उपस्थित किया गया है। स्पष्ट है कि रूपान्तरकार ने विस्तृत कथानक का संक्षेप करते हुए केवल महत्त्वपूर्ण स्थलों पर ही ध्यान केन्द्रित किया है। एक दृश्य और दूसरे दृश्य के बीच एक खाई का अनुभव होता है। लेकिन यह नाटक के प्रभाव को बिगाड़ नहीं सकता, क्योंकि रूपान्तरकार ने समय (Passage of time) को बड़ी सफलता से व्यक्त किया है। काल-प्रवाह की प्रतिक्रिया पात्रों के व्यवहार में प्रतीयमान होती है। निर्देशक के लिए आवश्यक था कि वह संगीत को एक सवेदना-शील दर्शक के रूप में प्रस्तुत करे। अतः अन्तराल संगीत को सवेदन प्रदान किया गया। मैंने पियानो पर क्लाक की Chimes का प्रयोग किया। जब तक स्थिति साधारण है Chimes की गति-लय साधारण थी। फिर ज्यो-ज्यो नाटक में स्वभाव-परिवर्तन होता गया घटो की लय कम होती गई, यहाँ तक कि एक स्थल ऐसा आ गया जब पात्र यो अनुभव करने हैं कि जैसे समय चलता-चलता रुक गया है। घटो की लय भी कम होते-होते शीघ्र सी हो गई। इस प्रकार घटो की मद्धिम ध्वनि और लडखडाती-लय उस गतिरोध का प्रतीक थी जो कथा के परिणति खड में विद्यमान है।

रेडियो-नाटक में वर्णन की ध्वन्यात्मक व्याख्या के रूप में भी संगीत का प्रयोग होता है। स, ही वात्स्यायन 'अज्ञेय' के नाटक 'जयदोल' में इसी प्रकार का प्रयोग है। सूत्रधार जयदोल मन्दिर की कहानी सुनाते हुए चूलिकफा और महारानी जयमती आदि ऐतिहासिक विभूतियों पर प्रकाश डालता है। जयदोल आसाम प्रदेश की कहानी है। इस नाटक को प्रस्तुत करते समय मैंने निरूपक के शब्दों की पृष्ठभूमि में अहोम जाति के एक लोकगीत की धुन को स्वर-आकार के रूप में रखा। इससे वातावरण की सृष्टि में विशेष सहायता मिली। मोहनचन्द्र पन्त रचित रूपक 'कामाक्षा' के आरम्भ में कामाक्षा मन्दिर के विषय में बहुत सी बातें बताई गई हैं। ऐतिहासिक और पौराणिक और किंवदन्तियाँ। उस कथा में शिव और उसके नृत्य की चर्चा है। निरूपक के शब्दों को बल, और समूचे प्रभाव को रोचकता और रजकता देने के लिए नैपथ्य में इन सब का संगीतात्मक वर्णन किया गया। इस विषय में एक दोष से सावधान रहना बहुत जरूरी है। संगीत के वर्णनात्मक और

व्यजनात्मक सम्भावनाओं से मोहित होकर हमें प्रत्येक शब्द की व्याख्या का प्रयास नहीं करना चाहिए। नेपथ्य-संगीत का प्रयोग उस स्थिति में उचित है जब शब्द मात्र प्रभाव को पूर्ण रूप से व्यक्त न कर सकें।

अगर नेपथ्य-संगीत की गति नाट्य-क्रिया की गति के अनुरूप नियंत्रित की जा सके तो नाटक की उत्थानोन्मुख लय की भावात्मक व्याख्या हो सकती है। सवाद-वेग से चरम सीमा या उत्कर्ष की ओर प्रगति कर रहे हैं, संगीत भी अनुरूप गति से उभरता चला, जाना चाहिए। इस सहगामी क्रिया (Parallel action) से नाटक की गति और उत्कर्ष के प्रभाव को बल मिलेगा।

उपयुक्त संगीत उचित वातावरण (Mood) की सृष्टि करते हुए उत्कर्ष के लिए श्रोता के हृदय में उत्सुकता और कुतूहल जगा सकता है। विशेषकर जहाँ विस्मयजनक स्थिति का प्रभाव व्यक्त करना अपेक्षित हो वहाँ संगीत बहुत सफल रहता है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर के विख्यात नाटक 'डाकघर' के अन्तिम दृश्य में जब भ्रमल भरने के करीब है तो वह 'महाराज की सवारी' आते हुए सुनता है। माधव और अन्य पात्र इस संकेत के तथ्य को नहीं समझ पाते। इस दृश्य के लिए मैंने नेपथ्य में कई तबलों के बजने का प्रयोग किया। ज्यो-ज्यो भ्रमल का अन्तिम समय निकट आता है संगीत की गति तीव्रतर होती जाती है। चरम सीमा तक पहुँचते ही मैंने इस संगीत-संरचना में एक मीडियम कार्रनेट और बेस ओवो को भी मिला दिया। इस प्रकार केवल तीन वाद्य-यंत्रों से उचित वातावरण का प्रभाव पैदा कर लिया गया। चरमोत्कर्ष के प्रभाव को भी पुष्टि मिली।

८८. 'अभिव्यजनात्मक प्रयोग'—ललित भाव-छटाओं की अभिव्यक्ति सरलतम संगीत द्वारा बड़ी सफलता से होती है। संगीत के उपयुक्त और प्रभावपूर्ण प्रयोग का सबसे अच्छा उदाहरण मैंने एस. एस. एस. ठाकुर की एक प्रोडक्शन में देखा, जो शायद मुझे कभी नहीं भूलेगा। मेरा नाटक 'तूफान के बाद' हो रहा था। नाटक का विषय है यहूदियों और जर्मनों का जातीय संघर्ष, महायुद्ध की आग में से निकलने के बाद दोनों समूहों की हृदय-शुद्धि, और एक विशाल मानव-भावना का विकास। नाटक का हीरो हैयरमान्न प्रतीक है, घृणा और अविश्वास का, मानव जाति के उस भाग का जो जीवन की अमरता और सृष्टि की अद्भुत विकास-शक्ति पर विश्वास नहीं रखते, बल्कि विनाश को ही जीवन का महान् नृत्य मानते हैं। उसके सत्कार, उसकी परिस्थितियाँ कुछ ऐसी रही हैं कि वह आत्मा को वास्तविक वस्तु मान ही नहीं सकता। उसे पता चलता है उसकी सुन्दर और एक समय प्रिय पत्नी, घपने वक्ष में एक जर्मन बालक पाल रही है। वह घृणा ने पागल हो उठना है, लेकिन कुछ नहीं कर सकता, क्योंकि वे इस समय एक जर्मन परिवार की शरण

में है। उसे मालूम है कि हिल्डा मजबूर थी। कन्सेटनेशन कैम्प में एक निस्सहाय नारी किस तरह अपने सतीत्व की रक्षा करती, लेकिन हैयरमान्न उसे क्षमा नहीं कर सकता। हिल्डा के पतन को वह यहूदी जाति का पतन समझता है। क्योंकि वह प्रतिशोध नहीं ले सकता इसलिए अपने आप से घृणा करता है। जीवन से उसका जी भर जाता है। यह था वह चरित्र जिसके कुछ महत्त्वपूर्ण स्वगत-भाषणों को ठाकुर सगीत द्वारा व्यक्त करना चाहता था। एक स्वगत में वह यहूदी जाति के अधिदेव मूसा (Moses) से प्रार्थना करता है कि "हे रब्बी, अब मैं तुम्हारे आदेशानुसार अगार-पथ पर चल चुका हूँ। अब तो मुझे अपनी शीतल गोद में दूला लो।" भाषण का भाव एक गहन व्यथा है। सगीत-सयोजको ने कई रचनाएँ रिहर्सलों में सुनाई, लेकिन ठाकुर सन्तुष्ट न हुआ। ब्राडकास्ट को सिर्फ आधा घटा रह गया था। कुछ देर चुप रहने के बाद वह बोला—“मुझे यह वैड वाजा नहीं चाहिये। मुझे चाहिये एक शान्त प्रकृति का सगीत, जिसमें ऐसी वेदना की अभिव्यक्ति हो जो आँखों में झलकती है पर मुँह पर नहीं आती।” जब कोई उचित रचना न मिली तो ठाकुर कुछ मायूस हो गया। स्टूडियो में जाते उसे एक बात सूझी—“क्या तुम मुझे वायलिन या चैल्लो पर बजाया हुआ कोई टुकड़ा नहीं दे सकते, आशा हाईफिट्ज या फ्राईस्लेर का ..” ध्वनि-सयोजक जल्दी से एक रिकार्ड उठा लाया। मैं प्रभाव का वर्णन नहीं कर सकता। इसका आनन्द केवल वही प्राप्त कर सकता है जिसने या तो नाटक सुना था या जिसने यह वाद्य-रचना सुन रखी है। ठाकुर ने इस सगीत को बहुत दूरी पर रखा और उसमें हल्की-हल्की गूँज भी भर दी, ताकि वह मात्र नेपथ्य-संगीत न लगकर एक वृहत भावना के रूप में श्रोता तक पहुँचे। उस सगीत की सबसे बड़ी खूबी यह थी कि वह तार में से नहीं बल्कि एक रूँवे गले और जलते हुए हृदय से निकलता हुआ प्रतीत होता है। मुझे ब्राडकास्ट के बाद ठाकुर ने बताया कि उसने इस टुकड़े को दो कारणों से पसन्द किया था। एक तो इसलिए कि इसमें (Human quality) है। और दूसरा इसलिए कि इसमें ठीक वही भाव व्यक्त है जो उस स्थिति में हैयरमान्न का था, यानी एक ऐसी वेदना का जो प्रतिशोध या क्रान्ति में परिवर्तित न होकर एक क्रन्दन में व्यक्त होती है। और सचमुच नाटक सुनने वालों को लगा कि वह शान्त, संयत और सरल सगीत आत्मा के क्रन्दन का प्रतीक था।

अभिव्यजना-प्रधान नाटक में सगीत का स्थान बहुत ही महत्त्वपूर्ण है। साधारण नाटकों की अपेक्षा इनमें सगीत प्रभावों के कलात्मक और विचित्र प्रयोगों के अधिक अवसर आते हैं। अभिव्यजनात्मक नाटक प्रभावों का वर्णन नहीं करता, बल्कि अनुभव करने वाले के हृदय की प्रतिक्रियाओं को प्रायः ज्यों का त्यों व्यक्त

करता है। इसलिए यदि सवाद प्रभाव की सूचना दें तो पार्श्व-संगीत उन प्रतिक्रियाओं की अभिव्यक्ति करेगा। नरेशकुमार मेहता का एक जटिल नाटक है 'नील दिशाएँ'। उसमें एक सवाद-क्रम है, जब कि मन से अस्थिर और प्रायः अर्धविक्षिप्त नायक अनुभव करता है कि उसकी विला के हाल कमरे में लटकता हुआ झाड़फानूस जोर से हिल उठा है, और बस उसके सिर पर गिरा चाहता है। गतिहीन वस्तु की यह गति परोक्ष सकेत है। उस झुंझलाहट का जो नायक अपने सारे वदन में अनुभव कर रहा है। इस भाव को संगीत द्वारा यून व्यक्त किया गया था। जैसे ही नायक इस अवस्था में प्रविष्ट होता है नेपथ्य में माइक से दूर पड़े तानपूरे के तार कांपने लगते हैं, और ज्यों ही उसका ध्यान झाड़फानूस की ओर जाता है तो पियानो का एक कांड बजाया जाता है। जिसे मुनकर ऐसा लगता है कि जैसे झाड़फानूस जोर-जोर से हिल रहा है। फिर जैसे-जैसे नायक का स्वर भयभीत होता गया, संगीत की लय और स्वर-भार बढ़ता गया, यहाँ तक कि जैसे ही नायक इस अचानक दौरे के कारण डूबना शुरू करता है, संगीत भी उसी गति परिमाण से क्षीण होता चला जाता है। शप रह जाता है, एक अकेला स्वर (Note) जो नायक के बेहोशी की हालत में धीरे से साँस लेने जैसा लगता था।

अतिकल्पना रूपको और प्रतीक नाटको में संगीत पर और भी अधिक बल दिया जाता है। इस क्षेत्र में अनेक प्रयोग हो चुके हैं। उनमें से एक की चर्चा की जाती है, जिसमें वाद्यपात्रों के अभिव्यजनात्मक गुणों से पूरा-पूरा लाभ उठाया गया था। मैं दिल्ली केन्द्र के लिए त्रिलोकचन्द कौसर का फेंटेजिया 'हयाते नौ' प्रस्तुत कर रहा था। उस पद्य-प्रतीक नाटक में ये पात्र हैं इन्सान, मसरंत, मुह्व्वत, उम्मीद और जिन्दगी। मैंने हर पात्र का एक Musical counterpart अर्थात् संगीतात्मक प्रतिरूप नियत कर दिया, यानी इन्सान के लिए चंतनो (गहन निराशा) मसरंत के लिए सितार, मुह्व्वत के लिए गितार, उम्मीद के लिए वासुरी, और जिन्दगी (गम्भीर शान्त, ठोस) के लिए विमोला प्रयुक्त किया गया। इस तरह पात्रों की प्रकृति संगीत में प्रतिविम्बित होती थी और संगीत का स्वभाव पात्रों के सवादों में, और अभिनेताओं की वाणियों में अभिव्यक्त होता था। इस योजना ने नाटक को रंजकता प्रदान की और संगीत-क्रम को एक विशिष्ट अर्थ।

संगीत के अभिव्यजनात्मक प्रयोग का एक और उदाहरण इनसे भी कहीं अद्भुत है। चरित्र विशेष की मानसिक व्यथा या इन प्रकार के किसी और सूक्ष्म भाव को एक Lech motif से Identify किया जा सकता है। नाटक में जहाँ भी यह संगीत-सकेत आवृत्ति करेगा श्रोता का ध्यान अपने आप बाह्य घटनाओं से हटकर सूक्ष्म आंतरिक भाव की ओर आकृष्ट होगा। मान लीजिये यह

चरित्र विशेष एक हत्यारा है। गुप्त एव सूक्ष्म उसकी अस्त और विक्षिप्त आत्मा की अवस्था को एक सगीत प्रतीक द्वारा व्यक्त करते हुए अनेक हृदय-स्पर्शी नाट्य स्थितियों का निर्माण हो सकता है, अगर श्रोता एक बार इस भावप्रतीक का अर्थ ग्रहण कर ले तो जब भी यह आवृत्ति करेगा वह संकेत की अभ्यातरिक व्याख्या द्वारा आनन्द-लाभ कर सकेगा। इस प्रकार प्रयुक्त सगीत एक अलंकार मात्र नहीं रह जाता, बल्कि रेडियो-नाट्यकार के अभिव्यजना-शिल्प के एक सफल और प्रभावशाली उपकरण के रूप में उसकी सहायता करता है।

सगीत के अभिव्यजनात्मक प्रयोग के सुन्दर उदाहरण श्रोता को बच्चों के लिये लिखी गई *Fantasies* में मिलते हैं। वस्तुतः जहाँ नाटककार की कल्पना जड़ और गतिहीन वास्तव से बँधी हुई न हो, वहाँ उसका शिल्प भी पूरी मुक्ति से रचना करता है। सगीत ध्वनि-प्रतीको का क्षेत्र भी उसी परिमाण से साधारण ध्वनि-प्रभावों के क्षेत्र से विस्तृत है जिस परिमाण से कि कल्पना का क्षेत्र वस्तु से। ध्वनि प्रभावों और सगीत के कल्पनात्मक प्रयोग का क्षेत्र निस्सीम है और एक कुशल रेडियो-निर्देशक या प्रस्तुतकर्ता के रचना-कौशल, उसकी प्रतिभा की कसौटी पर भी यही प्रयोग होते हैं, जो पूर्णतः कृत्रिम प्रसाधनों द्वारा इतना सच्चा और प्रमाणिक चित्र प्रस्तुत करते हैं कि कल्पना ससार असली दुनिया से अधिक असल लगने लगता है।

चतुर्थ खण्ड प्रयोगात्मक रूप

अध्याय पहला

रेडियो-रूपान्तर

मौलिक रचनाओं की कमी को पूरा करने के लिए ऑल इंडिया रेडियो के सभी केन्द्रों से बड़ी संख्या में रेडियो-रूपान्तर प्रसारित किये जाते हैं। रेडियो-रूपान्तर का एक और भी आशय होता है, उच्चकोटि की साहित्यिक कृतियों को रेडियो-माध्यम की सहायता से लोकप्रिय बनाना। रेडियो-रूपान्तर किसी भी आशय को लेकर किया जाय उसका निर्माण मौलिक रचना के निर्माण से कदाचित् कम कठिन नहीं होता। बल्कि कई विशेष स्थितियों में तो वह मौलिक नाटक के निर्माण से भी अधिक कठिन होता है। रेडियो-रूपान्तर एक साहित्यिक-कृति का ऐसा रूप-परिवर्तन है कि जिस से वह अपने निजी सौन्दर्य, वैशिष्ट्य के समूचे प्रभाव को अक्षुण्ण रखते हुए रेडियो के द्वारा प्रसारित हो सके। स्पष्ट है कि यह कोई आसान काम नहीं। एक माध्यम में रची गई कृति को दूसरे माध्यम द्वारा प्रस्तुत करना और वह भी ऐसे माध्यम द्वारा जो अपनी मूलभूत परिसीमाओं के कारण रचनाकार की कला पर अनेक प्रतिबन्ध लगाता हो, कठिन है और फिर जहाँ रचनाकार से यह आशा हो कि वह एक बड़ी रचना को संक्षिप्त तो कर दे, या एक छोटी-सी रचना को विकसित तो कर दे, लेकिन न उसमें से कुछ जाने दे और न कुछ अपनी ओर से लगाये। एक रेडियो-रूपान्तर का उद्देश्य रचना के मूल भाव, उसकी आत्मा को पूर्ण रूप से व्यक्त करना है। इसलिए प्रभाव से अधिक महत्त्वपूर्ण है मूल-साम्य का प्रश्न। इस बात का विशेष रूप से ध्यान रखना आवश्यक है कि आकार-परिवर्तन से मूल के भाव, उसके वस्तु-अर्थ में कोई अन्तर न आने पाए। अगर एक नाटक, कहानी, उपन्यास या कविता को रूपान्तरित करते समय लेखक को यह अनुभव होता है कि मूल रचना के सौन्दर्य में कमी आ रही है, या उसका अर्थ पूर्णता से व्यक्त नहीं हो पा रहा, तो उसे ममत्क लेना चाहिए कि या तो उसका शिल्प अपूर्ण है, या फिर वह रचना ही श्रव्य के

माध्यम द्वारा प्रस्तुत होने योग्य नहीं है। सभी रचनाएँ रूपान्तरित नहीं हो सकतीं, जैसे कि कुछ विषय या स्थितियाँ ऐसी होती हैं जो ड्रामाई नहीं जा सकती।

८९ रेडियो-रूपान्तर और रेडियो-नाट्य रूपान्तर का विभेद—साधारण रूपान्तर और नाट्य-रूपान्तर में अन्तर है। रेडियो-रूपान्तर में हम यह धारणा लेकर चलते हैं कि मूल-रचना नाटकीय रूप में है। उसका केवल इस दृष्टि से रूपान्तर करना है कि वह श्रव्य माध्यम के उपयुक्त और अनुकूल हो जाय। जहाँ कहीं दृश्य संकेत दिये हुए हो वहाँ उन्हें उचित रूप से श्रव्य-संकेतों में परिवर्तित कर दिया जाय, ताकि श्रोता रेडियो-प्रसार द्वारा प्रायः वही प्रभाव ग्रहण कर सकें जो मूल-रचना को पढ़कर होता था। जब हम रेडियो-नाट्य-रूपान्तर का शब्द प्रयोग में लाते हैं तो हमारा मतलब यह होता है कि मूल रचना नाटकीय नहीं है। रेडियो-नाट्य-रूपान्तर द्वारा उसका नाटकीयकरण किया गया है, जैसे हम एक कहानी या उपन्यास का रेडियो-नाट्य-रूपान्तर प्रस्तुत करें।

वैसे तो हर प्रकार के रेडियो-रूपान्तर की अपनी निजी विशेषता होती है, नाटक का और कहानी या उपन्यास का रूपान्तर अलग अलग समस्याएँ उठाता है, लेकिन इन सबका रचना-शिल्प कुछ सामान्य सिद्धान्तों पर आधारित है। इसलिए बेहतर होगा कि हम उनकी अलग-अलग चर्चा करने से पहले उन सामान्य तत्वों की चर्चा करें।

९०. कुछ सामान्य तत्वों की चर्चा—एक साधारण रेडियो-रूपान्तर की निर्माण-प्रक्रिया के तीन विकास चरण होते हैं। पहला, जब रूपान्तरकार कथानक, नाट्य-क्रिया, चरित्र परिपार्श्व आदि में से उन अंशों का सकलन करता है जो उसकी दृष्टि से रचना के मूलभूत अर्थ की अभिव्यक्ति के लिए आवश्यक हैं। दूसरा, जब रूपान्तरकार यथासंभव इस सकलित अंशों को एक नये घटनाक्रम (Sequence of events) का रूप देते हुए रचना के आवश्यक और मूल तत्वों को सवाद-संकेतों द्वारा व्यक्त करने का प्रयास करता है। तीसरे चरण में वह उन अंशों और तत्वों को जो सवाद के रूप में अपनी मौलिकता और सुन्दरता खोए बिना व्यक्त नहीं हो सकते एक निरूपक से कहलवाने की व्यवस्था करता है, जिसे रेडियो की भाषा में 'नैरेटर' (सूत्रधार, वाचक) कहा जाता है। नैरेटर या सूत्रधार का सबसे अधिक महत्वपूर्ण और वास्तविक उद्देश्य श्रोता को नाटक की क्रिया के उन अंशों से परिचित कराना होता है जो रचना के लिए मूल हैं पर अभिनीत नहीं हुए। सूत्रधार का एक और उद्देश्य दीर्घ घटनाक्रम का संक्षेप, या विशेष स्थितियों में अभिनीत घटना-क्रमों के लिए उचित वातावरण पैदा करना भी होता है। दूसरे शब्दों में एक साधारण रेडियो-रूपान्तर एक चित्रण-प्रक्रिया है। सबसे पहले रचना का परीक्षण, और उसके अग-

भूत मूल और महत्त्वपूर्ण अंशों का पार्थक्य; इसके बाद इस चुनी हुई सामग्री को एक नई रचना-व्यवस्था में ढालना, और अन्त में सकलित सामग्री को नई रचना-व्यवस्था द्वारा इस तरह प्रयुक्त करना कि श्रोता उससे प्रायः वही आनन्द या लाभ ग्रहण कर सके जो वह मूल रचना से करता।

अमरीकी श्रव्यकार 'लाटन' ने इस रचना-प्रक्रिया को एक बहुत सुन्दर नाम दिया है—Telescoping-रेडियो-रूपान्तर में भी एक प्रकार की टेलीस्कोपिंग करना पड़ती है। सबसे पहले हम टेलीस्कोप यानी दूरबीन को दृश्य-वस्तु के अनुसार adjust करते हैं ताकि दृश्य-वस्तु पूरी तरह दूरबीन के अवलोकन-क्षेत्र में आ जाए। उसी प्रकार रूपान्तर-निर्माण से पहले हम उसकी निश्चित श्रवण को ध्यान में रखते हुए विशिष्ट घटनाओं को ही अपने अवलोकन-क्षेत्र में स्थान देते हैं। गीण या अनावश्यक घटनाओं को नजर अन्दाज करते हुए केवल सारभूत पर अपना ध्यान केन्द्रित करते हैं। एक और बात, दूरबीन जिस वस्तु पर केन्द्रित होती है वह उसे ऐसे बड़ाकर दिखाती है कि वह अपने आसपास की चीजों से पृथक मालूम हो। उसी तरह रेडियो-रूपान्तर भी हमारा ध्यान मूलरचना के महत्त्वपूर्ण और सारभूत अंगों पर ही केन्द्रित करता है।

इस प्रक्रिया में दो क्रियाएँ हैं। पहली सक्षेप और दूसरी दृश्य-क्रम-निर्माण (Scenarization)।

सक्षेप का उद्देश्य है विविध घटनाओं के क्रम में से उन घटनाओं का पार्थक्य करना जिनके विकास द्वारा मूल रचना का सृजन हुआ था। नाटक के कथानक के विषय में एक बात कही जाती है। अगर नाटककार अपने नाटक की कथा को एक साधारण और सक्षिप्त वक्तव्य (Statement) के रूप में पेश नहीं कर सकता तो नाटक निस्संदेह उलझा हुआ है। ऐसा कथानक अक्सर एक अरुप और बिच्छु-खल नाटक को जन्म देगा। इस कसौटी का रहस्य क्या है? प्रत्येक नाटक का मूल, उसका आधार, एक सीधी-सादी कहानी होती है। यही बीज विकसित होकर नाटक बनता है। रेडियो-रूपान्तरकार को अपना रचना-कार्य शुरू करने से पहले इसी आधार को खोजना है। जब यह आधार मिल जाए तो रूपान्तरकार को यह देखकर आश्चर्य होगा कि बहुत सी घटनाएँ जो ऊपर से आकर्षक और महत्त्वपूर्ण लगती थी वास्तव में गौण हैं, विवरण या अलंकार मात्र। और बहुत से चरित्र जो मूल-रचना में आवश्यक प्रतीत होते थे, वास्तव में इतने आवश्यक नहीं हैं। उनके बिना भी कथा के अर्थ, उसकी वस्तु को प्रकट किया जा सकता है।

एक सफल रूपान्तर में मूल रचना की सृजन-प्रक्रिया की आवृत्ति होती है। क्योंकि वह ठीक उसी आधार से शुरू होता है जिससे कि मूल-रचना हुई थी। स्पष्ट

है कि इस प्रकार रेडियो-रूपान्तर उतनी ही सृजनात्मक चेष्टा है जितनी कि मौलिक रचना ।

मूल आधार के मिल जाने पर दृश्य-क्रम-निर्माण शुरू होता है । इसका उद्देश्य यह है कि कथानक की क्रिया नाटकीय दृश्यो द्वारा प्रस्तुत की जाए । और सबसे जरूरी बात यह है कि इस दृश्य-क्रम में कहानी वही मजिलें तै करे जो मूल कथानक में करती थी । रेडियो-रूपान्तर की लय अपेक्षया द्रुततर होगी, क्योंकि इसमें कम समय में अधिक वृत्तों को प्रस्तुत किया जा रहा है, लेकिन इस तत्त्व की मात्राएं उतनी ही होंगी । दूसरे शब्दों में Scenarization का हेतु मूल रचना की क्रिया का Miniature रूप प्रस्तुत करना है ।

इस दृश्य-क्रम के नाटकीकरण में शायद बहुत से नये वाक्य, कुछ नये दृश्य, बहुत समव है, कुछ नये पात्रों का निर्माण करना पड़े । यह सवाल निश्चय ही उठेगा कि अगर संक्षेप रेडियो-रूपान्तर का मूलभूत सिद्धान्त माना गया है तो फिर इन नयी रचनाओं का क्या औचित्य है ? इसका उत्तर यह है कि इन नये दृश्यो का निर्माण इसलिए किया जाता है ताकि हम मूल-रचना की मथर गति से चलने वाली क्रिया को द्रुतगति से प्रगति करने वाले दृश्यो द्वारा व्यक्त कर सकें । यह दृश्य नये होते हैं पर पूर्णरूप से संक्षेपात्मक । इसी उद्देश्य के लिए रूपान्तरकार को अपने पुनर्निर्मित दृश्यक्रम की घटनाओं को आगे-पीछे करना पड़ेगा । इन परिवर्तनों से नाटक की मूल-क्रिया में कोई अन्तर नहीं आता, घटना-विधान में अवश्य अन्तर आ जाता है ।

रूपान्तरकार किस सीमा तक मूल रचना में परिवर्तन कर सकता है, यह एक विचारणीय प्रश्न है, क्योंकि सामान्य रूप से अगर वह वर्णित घटनाओं और वृत्तों का सवादमय प्रस्तुतीकरण करता है तो यह भी एक तरह से मूल-रचना से हटने जैसा है, और अगर वह अपने रूपान्तर के लिए नये पात्र गढ़ता है, जैसा कि कहानी या उपन्यास के रेडियो-रूपान्तर में अक्सर होता है, तो यह निश्चय ही महत्त्वपूर्ण परिवर्तन है । अपना विचार है कि रूपान्तरकार को मूल-रचना में उस सीमा तक परिवर्तन करने की स्वतन्त्रता होनी चाहिये जहाँ तक कि वह मूल-रचना के आधारों की परिधि में ही रहता है । अगर वह मूल-रचना के घेरे से बाहर जाकर अपने सृजनात्मक चमत्कार दिखाता है तो वह मौलिक रचना के प्रति न्याय नहीं कर रहा । मूल के प्रति एक तरह की आस्था और उसके सत्य के प्रति वस्तुनिष्ठा का होना रेडियो-रूपान्तर के लिये अनिवार्य है । जहाँ मूल कृति के विवरण की हूबहू नकल करना अपेक्षित नहीं है, वहाँ उसके प्रति निरादर भी निन्दनीय है । रेडियो-रूपान्तरकार का दायित्व उतना भारी है जितना कि एक भाषा से दूसरी भाषा में अनुवाद करने वाले का । रेडियो-रूपान्तर मुक्त अनुवाद की तरह है । उसमें रूपगत नवीनता तो लाई जा सकती है, और लाई जानी चाहिये,

लेकिन वस्तुगत नवीनता का उसमें कोई स्थान नहीं। रेडियो-रूपान्तरकार अपने रचना-कौशल के चमत्कार दिखला सकता है लेकिन मूल-रचना की परिधि में रहकर। एक सफल रूपान्तर से हम यह आशा रखते हैं कि वह मूल विचार की प्रभावशाली और सच्ची अभिव्यक्ति करे। वह अपनी शैली में उसी शैली को प्रतिबिम्बित करे जिसमें कि मूल-रचना का निर्माण हुआ है। अगर रचना विशेष का एक निजी वातावरण है तो रूपान्तर भी उसी वातावरण के प्रभाव की मृष्टि करे। रूपान्तरकार चाहे तो मूल-रचना ही से अधिकतर वस्तु ग्रहण कर सकता है जैसा कि डा० रशीदजहा अख्तर के विख्यातिप्राप्त रूपान्तर 'कफन' में हुआ है—मूल-रचना मुशी प्रेमचन्द की है। या जैसे सवाद-प्रधान उपन्यासों का रूपान्तर करते समय अधिकतर सवाद मूल-रचना से ज्यों के त्यों उठा लिये जाते हैं, लेकिन अगर वह चाहे तो मूल में यथोचित परिवर्तन भी कर सकता है। एक बात का उसे ज़रूर ध्यान रखना होगा कि मूल-रचना से हटकर जो भी वह रूपान्तर के लिये लिखे उसी भाव में रजित होना चाहिये जो मूल भावना का स्रोत है। दोनों की शैलियों में पूरा रूप-साम्य और भावानुकूलता होनी चाहिये, नहीं तो 'साहसी' रूपान्तरकार की रचना को देखकर यो प्रतीत होगा कि जैसे किसी ने मखमल में टाट का पैबन्द लगा दिया, या मोटे खट्टर में साटन की कत्तरन चिपका दी।

६१ रगनाटक का रेडियो-रूपान्तर—इन सैद्धान्तिक बातों की चर्चा करने के बाद अब हम रेडियो-रूपान्तर के विभिन्न प्रकारों पर विचार कर सकते हैं। सबसे पहले हम रगनाटक के रूपान्तर की चर्चा करेंगे, क्योंकि उसमें रूपान्तरकार की रचना-सामग्री नाटकीय रूप में ही उपलब्ध होती है। इसलिए अधिकतर सक्षेप द्वारा ही रूपान्तरित रचना का निर्माण होता है। ऊपर से यह काम बहुत सरल लगता है। मूल-रचना में दृश्य है, चरित्र है, और सवाद है, अगर नहीं है तो ध्वनि-सकेत नहीं है। वे हम जल्दी से लिख ही डालेंगे। बस हो गया रेडियो-रूपान्तर तैयार, पर अमल बात यह है कि साधारणतः रगनाटक का रूपान्तर कहानी के रूपान्तर से कठिन होता है। कारण यह कि वहाँ कहानी के रूपान्तर में लेखक के रचना-कौशल को पूर्ण स्वतन्त्रता है, नाटक के रूपान्तर में मूल-रचना के विधान से अनुशासित रहना पड़ता है। इसके अतिरिक्त सवादों का सौन्दर्य उनका भ्रोज और आकर्षक प्रभाव अक्सर लेखक को गलत रास्ते पर डाल देता है।

रगनाटक का रूपान्तर करने में सबसे पहला सवाल मूल को संक्षिप्त करने का है, ताकि वह निश्चित अवधि में समाप्त हो सके। ऑल इंडिया रेडियो ने ग्राम तौर पर तीस मिनट से लेकर डेढ़ घंटे तक के नाटक प्रसारित होते हैं। वियेटर में साधारण नाटक की अवधि दो से अठारह बल्कि तीन घंटे होनी है इनलिये पहले यह प्रश्न उठता

है कि रगनाटक में कौन-कौन से स्थल ऐसे हैं जिन्हें काटा जा सकता है। ग्राम तौर पर रगमचके नाटक ऐसे होते हैं जिनमें (Stage movement) काफी समय लेती है। यह समय आसानी से बच सकता है, अगर हम उस गतिविधि या मंचीय कार्यकलाप का सार कुछ सक्षिप्त सकेतो द्वारा व्यक्त कर दें। वैसे भी रेडियो-नाटक रगनाटक की अपेक्षा अधिक वेगवान होने के कारण उसमें विवरणात्मक सामग्री की कोई आवश्यकता नहीं होती।

नाटक को सक्षिप्त करने के लिये कोई फारमूला नहीं है। प्रत्येक नाटक नई नई समस्याएँ पेश करेगा। और प्रत्येक रूपान्तरकार अपनी अभिरुचि और चित्त के अनुसार काम करता है। वैसे एक बात सिद्धान्त-रूप से कही जा सकती है। नाटक की काट-छांट शुरू करने से पहले जरूरी है कि रूपान्तरकार उसे अच्छी तरह समझ चुका हो, प्रधान और अप्रधान, मुख्य और गौण का निश्चय कर चुका हो। कई नाटक सवेग आरम्भ होकर विस्तृत विश्लेषण में फैल जाते हैं। इसलिये ऐसी अवस्था में नाटक के मध्यस्थल को ही सक्षिप्त किया जायेगा। अक्सर रगनाटक लम्बी चौड़ी प्रस्तावना से शुरू होते हैं, जिसमें पहले स्थिति पर प्रकाश डाला जाता है, फिर चरित्रों के विषय में पर्याप्त सूचना-सामग्री एकत्र की जाती है, फिर कही जाकर वास्तविक स्थिति और मुख्य सघषों पर ध्यान केन्द्रित किया जाता है। रगमच के लिये शायद यह आवश्यक है, लेकिन रेडियो-नाटक में ये रेंगती हुई-सी प्रस्तावनाएँ श्रोता के आकर्षण का अन्त कर देती हैं। इसलिये रेडियो-रूपान्तरकार इस विस्तृत प्रस्तावना को दो-एक सवादो, या अगर यह सम्भव न हो, तो एक छोटे-से निरूपण में सक्षिप्त कर देता है।

कभी रगनाटको में पहला दृश्य Mimic अर्थात् मूक अभिनय के साथ शुरू होता है, जिसका अभिप्राय उचित वातावरण पैदा करना और केन्द्रीय घटनाओं के प्रस्फुटन अथवा विकास के लिये जमीन तैयार करना होता है। स्पष्ट है कि इस भाग का महत्व है और इसे काट देने मात्र से काम नहीं चलेगा। एक कुशल रूपान्तरकार इस मूक किन्तु महत्वपूर्ण प्रभाव को दो एक चतुर सवाद-सकेतो या ध्वनि-प्रभावों से व्यक्त करने का प्रयास करेगा, यानी वह श्रोता की कल्पना के लिये कुछ आधारमात्र श्रव्य-सकेत दे देगा, ताकि वह स्वयं वातावरण और परिपार्श्व का निर्माण कर सके।

मूक अभिनय जहाँ भी आएगा रूपान्तरकार उसे शब्दयुक्त सकेतो में परिणत करेगा, ताकि कहीं भी शून्य स्थलो का अनुभव न हो। दृश्य-तत्त्व के अभाव को वह सदा ध्वनि-व्यजना से पूरा करेगा।

मूक अभिनय से सम्बन्धित एक और प्रश्न भी है—निःशब्द परिपार्श्व का। रगनाटक में विशेषकर वस्तुप्रधान और वस्तुवादी नाटक में परिपार्श्व यानी सेटिंग

का बड़ा महत्व है। इसी से हमें पात्रों के Habitat और Locale के विषय में पता चलता है। कभी मूक और निशब्द वस्तुएँ चरित्रों पर अपना विशेष और गहरा प्रभाव रखती हैं। चरित्रों के व्यवहार, उनके उठने बैठने के ढंग, यहाँ तक कि उनकी मानसिक प्रतिक्रियाओं पर, उनके वातावरण की छाप होती है। रगमच पर सेटिंग प्रभाव की पुष्टि करती है और नाटक में प्रदर्शित असाधारणता की व्याख्या। रेडियो-रूपान्तरकार रगनाटक के इस महत्वपूर्ण अंग की उपेक्षा नहीं कर सकता। सेटिंग का ज्ञान दो तरह से कराया जाता है। सवाद-सकेतो से या फिर निरूपक या व्याख्याता के शब्दों से। अगर परिपाश्वर्य की कुछ वस्तुएँ ऐसी हैं जो ध्वनि-सकेतो से व्यक्त की जा सकती हैं तो उन्हें रूपान्तरकार ध्वनि-प्रभाव बना डालेगा। जैसे मेरे एकाकी 'अचंतन्यम' में कारखाने की चिमनी का विशेष महत्व है, और उससे भी अधिक महत्व है उस सलेटी घुँघुँ का जो पीले आकाश पर जम-सा गया है। उस एकाकी के रेडियोरूपान्तर के आरम्भ में हम कारखाने का क्रूर शब्द रखेंगे। फिर घटी वजते ही कारखाना सहसा बन्द हो जायेगा। कुछ क्षण का मौन, नीरवता और घुटन के वातावरण को व्यक्त करेगा। और अन्त में हम सुनेंगे लड़की लड़के से कह रही है। 'यह घुँघुँ जैसे पीले आकाश पर जम ही गया है'। यह छोटी-सी प्रस्तावना वह सब कुछ बता देगी जो कि मूल रगनाटक के विस्तृत मंच-निर्देश में दिया है।

अब कुछ और समस्याएँ लीजिये। अक्सर रंगनाट्य के पहले दृश्य में बहुत से पात्र एकत्र होते हैं जिनका अभिप्राय नाटक की वास्तविकता पर प्रकाश डालना या महत्वपूर्ण पात्रों की समस्याओं की ओर सचेत करने मात्रसे अधिक नहीं होता। रेडियो-रूपान्तरकार सारी सूचना-नामग्री स्वयं मृत्यु पात्रों के वाक्यों द्वारा ही श्रोता तक पहुँचा सकता है। इस प्रकार यह मृत्यु पात्र ही छद्म-निरूपक (Disguised narrator) का काम करता है। इस शिल्पक-युक्ति की सफलता इस बात पर निर्भर है कि स्थिति विषयक प्रारम्भिक सूचना प्रस्तुत करने से सवादों में अस्वाभाविकता न आ जाये।

गौण पात्रों के पहले दृश्य में एकत्र हो जाने के अतिरिक्त एक और समस्या है। रंगनाटक में नये चरित्र बहुत आहिस्ता आहिस्ता सामने आते हैं। किसी भी पुराने ढंग के रगनाटक को देखिये। 'निश्चिन्ता' की अंशली उठान तो उस स्थान से होती है जहाँ एक दृश्य में प्रस्तुत चरित्रों की क्रिया-प्रतिक्रिया शुरु होती है। लेकिन एक महत्वपूर्ण चरित्र और दूसरे के प्रवेश में बहून् समय अनावश्यक विवरणों में व्यय हो रहा है। रेडियो-नाटक में ऐसा नहीं होता। बिना समय नष्ट किए चरित्रों का परस्पर सघात आरम्भ हो जाना है। यही विशेषता रेडियो-रूपान्तर में भी होनी चाहिये, अर्थात् महत्वपूर्ण चरित्रों के प्रवेश-क्रम में द्रुतता लाना आवश्यक है।

रेडियो-रूपान्तर की कुछ और समस्याओं पर विचार करने से पहले यहाँ पात्रों के प्रवेश-प्रस्थान सम्बन्धी एक ज़रूरी बात का जिक्र कर दें। रगनाटक में पात्रों के आने-जाने का पता देखने से लगता रहता है, इसलिये यह आवश्यक नहीं होता कि हर आने वाला पात्र अपने आने की सूचना दे, और हर जाने वाला अपने प्रस्थान की। रेडियो-नाटक में यह आवश्यक है, विशेषकर ऐसी हालत में जब प्रवेश करते या प्रस्थान करते हुए पात्र को कोई वाक्य न बोलना हो। रगनाटक में प्रायः अभिनेता को अन्तिम वाक्य कहकर प्रस्थान करना होता है, लेकिन रेडियो-नाटक में उसे अपने अन्तिम वाक्य कहते कहते प्रस्थान करना होगा, क्योंकि ध्वनि-भार के अन्तर से ही हम पात्रों की गति को व्यक्त कर सकते हैं। रेडियो-रूपान्तरकार को ऐसे प्रवेश-प्रस्थानों का विशेषरूप से ध्यान रखना होगा, जिनका प्रभाव दृष्टि के बिना ग्रहण नहीं हो सकता है। अगर वह ये संकेत ज्यों के त्यों रूपान्तर में रहने देगा तो प्रसार के समय उसकी रचना के दोष स्पष्ट हो जायेंगे।

एक और बात, कई दृश्यों में अक्सर कुछ पात्र ऐसे होते हैं जो प्रायः चुप रहते हैं। रगमंच पर उनका अस्तित्व ज़रूरी होता है क्योंकि जहाँ वह नहीं बोलते वहाँ वह मुख-मुद्राओं द्वारा नाट्य-क्रिया में अपना योग देते रहते हैं। ऐसे शून्यस्थल रेडियोकृति के प्रभाव को हानि पहुँचाते हैं। रेडियो-नाट्य में तो चरित्र के अस्तित्व का आधार उसकी ध्वनि, उसके सवाद है। इसलिये रेडियो-रूपान्तरकार के लिये यह ज़रूरी है कि वह इन शून्य स्थलों को भरे अर्थात् पात्रों की गतिविधि का गुफन सवादों के आधार पर करे। चुप रहने वाले पात्रों की मुख-मुद्राओं की चर्चा दूसरे पात्रों से कराते हुए वह सब पात्रों को संप्राण बनाये रखेगा। यही कारण है कि रगमंच की अपेक्षा रेडियो-नाट्य में पात्रों का नाम बहुत बार लिया जाता है। हमें लगता होगा यह व्यर्थ है, लेकिन अगर एक रेडियो दृश्य को बिना नामों के सुना जाए तो हमें फौरन अनुभव होगा कि नामों के बिना प्रत्येक चरित्र पर अधिकार बनाये रखने के लिये हमें अपनी वृद्धि पर बहुत जोर देना पड़ता है, विशेषकर ऐसी स्थितियों में जब कि एक पात्र एक से अधिक पात्रों से बातचीत करने में व्यस्त है। रगमंच पर तो वह अपना मुँह मोड़कर या केवल आँख के इशारे से यह परिवर्तन स्पष्ट कर देता है, पात्रों के नाम लेने की आवश्यकता नहीं पड़ती। अगर रेडियो-रूपान्तरकार ऐसे स्थलों को ज्यों का त्यों उठाकर अपनी रचना में रख दे तो प्रसार के समय वह स्वयं सुनकर हैरान होगा कि सवादों का प्रभाव कितना अस्पष्ट है।

अक्सर रगनाटक में गौण पात्र मुख्य पात्रों के साथ मंच पर रहते हैं। रगमंच के लिये नाटक लिखने वाला अभिनय क्षेत्र (Acting space) पर अधिक ध्यान देता है। वैसे भी दर्शक इन दो पात्र-समूहों की क्रियाओं के समकालीन अस्तित्व

simultaneous existence) का प्रभाव सरलता से ग्रहण कर सकता है। मंच के अग्रभाग पर मुख्य पात्र अपना कार्यकलाप कर रहे हैं और पृष्ठ भाग पर गीण पात्र अपने कौतुक दिखा रहे हैं। आँख के लिये इन दोनों घटनाओं को एक चित्र में देखना सरल है, कान के लिये नहीं। रेडियो-रूपान्तरकार को अपने दृश्य का इस प्रकार निर्माण करना होगा कि दोनों क्रियाओं के परस्पर सम्बन्ध से श्रोता को दोनों का ज्ञान होता रहे यद्यपि ध्यान का केन्द्र मुख्य पात्र समूह ही होगा। उदाहरण के लिये एक नाटक में एक छोटी-सी वृषके पार्टी का दृश्य उपस्थित है। मंच के अग्रभाग में नायक और प्रतिनायक को उसकी पत्नी के बारे में कुछ वता रहा है। उधर नायिका अपने पति के कुछ मित्रों से बातचीत कर रही है। शायद उसे भी प्रतिनायक की शरारत का हल्का-सा आभास मिल गया है। रगमच पर यह दृश्य बहुत आकर्षक होगा, क्योंकि इसका मूल प्रभाव दृश्यात्मक (Visual) है। रेडियोरूपान्तरकार को इस दृश्य की व्यवस्था में कुछ परिवर्तन करना होगा ताकि दृश्य की एकाग्रता नष्ट न हो, और न ही कहीं पर श्रोता को शून्य का अनुभव हो। पहले पहल श्रोता पत्नी और मित्रों वाले पात्र-समूह से परिचित होगा। फिर हम सुनेंगे कि उनका स्वर धीरे-धीरे विलीन होता जा रहा है। और जैसे ही वह एक हल्की-सी बुद्बुदाहट में बदल जाता है नायक और प्रतिनायक का स्वर उभरता है और श्रोता इस पात्र-समूह की बातों से परिचित होते हैं। जब प्रतिनायक अपनी बात कह चुकता है तो पहले वाली प्रक्रिया दोहराई जाती है, यानी श्रोता सुनते हैं कि नायक और प्रतिनायक का स्वर तो मन्द पड़ता जा रहा है; पत्नी और मित्र-समूह का स्वर उदय हो रहा है, यहाँ तक कि पत्नी की बातें साफ साफ सुनाई दे रही हैं। वह प्रतिनायक की शरारत को भाँप गई है। वगैरह, वगैरह...। दृश्य की एकात्मकता को बनाए रखने के लिये विलीन होते हुए दृश्य का प्रभाव देर तक अनुभव होता रहेगा, बल्कि अगर सवाद लम्बे है तो एक आध कहकहा या एक आध ऊँची और स्फुट बात श्रोता को मर्डक से दूर घट रही घटनाओं का आभास करा देगी और उस पात्र-समूह की बातें सुनने की उत्सुकता भी सजग रहेगी।

संस्कृत नाटकों को रूपान्तरित करते समय बहुत बार इस समस्या का सामना करना पड़ता है, क्योंकि वहाँ संश्लिष्ट दृश्य (Composite scene) का प्रयोग तो कदम कदम पर होता है, अर्थात् एक क्रिया में कई उपक्रियाएँ होती हैं और इन दोनों को एक ही 'Frame' में दिखाया जाता है। बल्कि कई दृश्यों का मजा इसी में है। इधर दुष्यन्त एक झाड़ी में छिपा शकुन्तला के रूप पर मुग्ध हो रहा है, तो उधर शकुन्तला और प्रियवदा राजा के सौन्दर्य आदि की प्रशंसा किये जा रही हैं। और एक समूह को दूसरे का पता नहीं। 'प्रियदाशिका' (बलदेवप्रसाद मिश्र) कुन्दमाला (नत्वेन्द्र शरत)

‘मालविकाग्निमित्रम्’ (नदयशकर भट्ट) आदि संस्कृत नाटक सफल रूपसे रूपान्तरित हुए हैं।

६२. कहानी का रेडियो-रूपान्तर—कहानी साधारणतः एक अनाटकीय साहित्यकृति है। इसलिये कहानी को केवल रूपान्तरित ही नहीं करना पड़ता, बल्कि नाट्य-रूपान्तरित करना पड़ता है। स्पष्ट है कि यह एक अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत प्रक्रिया है और मूलरचना में बहुत परिवर्तन की संभावना होती है। कभी-कभी रूपान्तरकार को मूल-कहानी से ही पर्याप्त नाट्य-सामग्री प्राप्त हो जाती है, लेकिन अक्सर कहानी से आधार मात्र ही मिलता है। इस पर रूपान्तरित रचना का निर्माण करना पड़ता है। कहानी के रूपान्तरकार को प्रायः चरित्र भी गढ़ने पड़ते हैं और उनके लिये संवादों की रचना करनी पड़ती है।

कहानी को कई प्रकार से रूपान्तरित किया जा सकता है। उसी के अनुसार उसमें परिवर्तन किये जायेंगे। कहानी को एक निरूपक सुना सकता है। जहाँ कहीं नाटकीकरण संभव होगा वहाँ पात्रों के संवादों आदि द्वारा कहानी को आगे बढ़ाया जायेगा; या कहानी का प्रधान, या कोई और पात्र निरूपक का काम सम्हाल सकता है। कहानी इसी पात्र के मुख से सुनाई जायेगी, और कहानी के (नाट्यमय) स्थलों को नाट्य-रूपान्तरित कर दिया जायेगा, या फिर कहानी को एक पूरे रेडियो-नाटक के रूप में ढाल लिया जायेगा। पहले दो प्रकार सरल हैं, तीसरा अपेक्षया कठिन।

रूपान्तर किसी भी प्रकार का क्यों न हो रूपान्तरकार को प्रायः एक-सी मजिदगी से गुजरना होता है। सबसे पहला कदम है कहानी का अध्ययन और अनुशीलन। रूपान्तरकार को कहानी को इतना समझ लेना चाहिये कि वह पुस्तक को अलग रखकर उसके कथानक का पुनर्निर्माण कर सके। कथानक के अतिरिक्त चरित्रों से परिचय भी जरूरी है, क्योंकि अन्त में चरित्रों ही से कहानी का विकास होगा। अगर चरित्रों से पूर्ण परिचय नहीं होगा तो हम देखें कि रेडियो-रूपान्तर के चरित्र मूल-रचना के चरित्रों से भिन्न होंगे, यद्यपि वे प्रायः सामान्य घटनाओं से सम्बद्ध हैं और सबसे जरूरी है मूल-रचना की शैली का अनुशीलन ताकि रूपान्तर का वातावरण प्रायः वही हो जो मूल का है। कहानी के आधार को ग्रहण करने के बाद रूपान्तरकार अपनी कल्पना को पुनर्गठना की स्वच्छन्दता दे सकता है। शर्त यह है कि रूपान्तरित रचना में किसी भी ऐसी विचार या भाव की छाया न मिले जो मूल के अनुकूल न हो। अर्थात् रूपान्तरकार को मूल-रचना के आधार में परिवर्तन करने का कोई अधिकार नहीं।

सब कहानियाँ रूपान्तरित होने के लिये उचित नहीं होती। कई कहानियाँ ऐसी होती हैं जिन्हें श्रव्य की भाषा में अनूदित नहीं किया जा सकता। कुछ कहानियाँ इतनी लम्बी और उलझी हुई होती हैं कि उन्हें एक नाटक की परिधि में सीमित

नहीं किया जा सकता। कुछ कहानियाँ इतनी छोटी होती हैं कि उनके आघार पर एक नाट्य-कृति का निर्माण असम्भव होता है। अगर उनमें घटनायें बढ़ाई जायें तो मूल-रचना के विकृति होने का भय रहता है। आम तौर पर पहले कदम पर, यानी कहानी का अध्ययन करने के बाद ही, हमें इन दोषों और कठिनाइयों का ज्ञान हो जायेगा। रूपान्तर का रेखाचित्र या आलेख बनाते समय हमें कहानी के रूपान्तर-युक्त होने या न होने का पता चल जाना चाहिये।

साधारणतः तीन प्रकार की कठिनाइयों का सामना रूपान्तरकार को करना पड़ता है, जिनका सम्बन्ध कहानी के कथानक से है। इनमें से कोई कठिनाई ऐसी नहीं जिसे दूर न किया जा सके।

कुछ कहानियाँ ऐसी होती हैं जिनका कथानक आत्मनिष्ठ चरित्रों की प्रक्रियाओं से निर्मित होता है। इनमें चरित्रों के कृत्यों और क्रियाओं से अधिक महत्त्वपूर्ण, उनके विचार और अनुभूतियाँ होती हैं। जब तक उन पर प्रकाश न डाला जाये, क्रिया का अर्थ पूर्णरूप से व्यक्त नहीं हो पाता। ऐसी अवस्था में या तो हम एक निरूपक द्वारा चरित्रों के आन्तरिक संघर्षों का वर्णन कर सकते हैं, या सहायक पात्रों के निर्माण द्वारा जो मुख्य पात्रों को अपने व्यक्तित्व का रहस्योद्घाटन करने में सहायक हो। अगर बात इतनी गोपनीय है कि उसे किसी पर प्रकट नहीं किया जा सकता, तो स्वगत-भाषण का उपयोग किया जायेगा। दो उदाहरणों पर विचार कीजिये। विष्णुप्रभाकर की कहानी 'सोना की बात' को रूपान्तरित करते समय मैं एक स्थान पर रुक गया। सोना का वानक स्कूल नहीं आया। मास्टर जी उसके न आने के कारण से भी कदाचित् परिचित हैं, लेकिन वह क्यों नहीं आया, यह सोच-सोचकर वह झुझला उठते हैं। इस झुझलाहट से अजीत के चरित्र पर प्रकाश पड़ता है। अतः उसका नाटकीय-चित्रण जरूरी था। दो साधन ये इसे व्यक्त करने के—स्वगत-भाषण, या कुछ सहायक पात्रों का निर्माण। दृश्य स्कूल में था, इसलिये कुछ बालक छात्रों का निर्माण बहुत लाभकारी हो सकता था। सो मैंने एक छोटे-से दृश्य में मास्टर जी को पढ़ाते दिखाया। उनका मन अस्विकर और उद्वेलित है, इसलिये वह बालकों के साधारण प्रश्नों पर विगड-विगड उठते हैं। मोना के बालक की बात रह रहकर उनके हीठों तक आती है पर वह उसे मुँह नहीं होने देते, आखिर वह मुँह से निकल ही पड़ती है। विष्णु की मूल कहानी में यह संकेत उपस्थित था

“अगले दिन अजीत जब स्कूल गया तो किशन नहीं आया था। उन्होंने सोचा—क्यों नहीं आया वह ? फिर उनके भीतर कुछ उमट-पुमड आया, पर छाती चीरकर देख न सके। काम करते रहे। बीच-बीच में ध्यान आज्ञाता पर साहस न होता, कहा किसी से—जाकर देखना, भैया किशन कहाँ रहा ?”

‘मालविकाग्निमित्रम्’ (उदयशंकर भट्ट) आदि संस्कृत नाटक सफल रूपसे रूपान्तरित हुए हैं।

६२ कहानी का रेडियो-रूपान्तर—कहानी साधारणतः एक अनाटकीय साहित्यकृति है। इसलिये कहानी को केवल रूपान्तरित ही नहीं करना पड़ता, बल्कि नाट्य-रूपान्तरित करना पड़ता है। स्पष्ट है कि यह एक अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत प्रक्रिया है और मूलरचना में बहुत परिवर्तन की संभावना होती है। कभी-कभी रूपान्तरकार को मूल-कहानी से ही पर्याप्त नाट्य-सामग्री प्राप्त हो जाती है, लेकिन अक्सर कहानी से आधार मात्र ही मिलता है। इस पर रूपान्तरित रचना का निर्माण करना पड़ता है। कहानी के रूपान्तरकार को प्रायः चरित्र भी गढ़ने पड़ते हैं और उनके लिये संवादों की रचना करनी पड़ती है।

कहानी को कई प्रकार से रूपान्तरित किया जा सकता है। उसी के अनुसार उसमें परिवर्तन किये जायेंगे। कहानी को एक निरूपक सुना सकता है। जहाँ कहीं नाटकीकरण संभव होगा वहाँ पात्रों के संवादों आदि द्वारा कहानी को आगे बढ़ाया जायेगा; या कहानी का प्रधान, या कोई और पात्र निरूपक का काम सम्हाल सकता है। कहानी इसी पात्र के मुख से सुनाई जायेगी, और कहानी के (नाट्यमय) स्थलों को नाट्य-रूपान्तरित कर दिया जायेगा, या फिर कहानी को एक पूरे रेडियो-नाटक के रूप में ढाल लिया जायेगा। पहले दो प्रकार सरल हैं, तीसरा अपेक्षया कठिन।

रूपान्तर किसी भी प्रकार का क्यों न हो रूपान्तरकार को प्रायः एक-सी मजिदो से गुजरना होता है। सबसे पहला कदम है कहानी का अध्ययन और अनुशीलन। रूपान्तरकार को कहानी को इतना समझ लेना चाहिये कि वह पुस्तक को अलग रखकर उसके कथानक का पुनर्निर्माण कर सके। कथानक के अतिरिक्त चरित्रों से परिचय भी जरूरी है, क्योंकि अन्त में चरित्रों ही से कहानी का विकास होगा। अगर चरित्रों से पूर्ण परिचय नहीं होगा तो हम देखें कि रेडियो-रूपान्तर के चरित्र मूल-रचना के चरित्रों से भिन्न होंगे, यद्यपि वे प्रायः सामान्य घटनाओं से सम्बद्ध हैं और सबसे जरूरी है मूल-रचना की शैली का अनुशीलन ताकि रूपान्तर का वातावरण प्रायः वही हो जो मूल का है। कहानी के आधार को ग्रहण करने के बाद रूपान्तरकार अपनी कल्पना को पुनर्रचना की स्वच्छन्दता दे सकता है। शर्त यह है कि रूपान्तरित रचना में किसी भी ऐसे विचार या भाव को छाया न मिले जो मूल के अनुकूल न हो। अर्थात् रूपान्तरकार को मूल-रचना के आधार में परिवर्तन करने का कोई अधिकार नहीं।

सब कहानियाँ रूपान्तरित होने के लिये उचित नहीं होती। कई कहानियाँ ऐसी होती हैं जिन्हें श्रव्य की भाषा में अनूदित नहीं किया जा सकता। कुछ कहानियाँ इतनी लम्बी और उलझी हुई होती हैं कि उन्हें एक नाटक की परिधि में सीमित

नहीं किया जा सकता। कुछ कहानियाँ इतनी छोटी होती हैं कि उनके आधार पर एक नाट्य-कृति का निर्माण असम्भव होता है। अगर उनमें घटनायें बढ़ाई जायें तो मूल-रचना के विकृति होने का भय रहता है। आम तौर पर पहले कदम पर, यानी कहानी का अध्ययन करने के बाद ही, हमें इन दोषों और कठिनाइयों का ज्ञान हो जायेगा। रूपान्तर का रेखाचित्र या आलेख बनाते समय हमें कहानी के रूपान्तर-युक्त होने या न होने का पता चल जाना चाहिये।

साधारणतः तीन प्रकार की कठिनाइयों का सामना रूपान्तरकार को करना पड़ता है, जिनका सम्बन्ध कहानी के कथानक से है। इनमें से कोई कठिनाई ऐसी नहीं जिसे दूर न किया जा सके।

कुछ कहानियाँ ऐसी होती हैं जिनका कथानक आत्मनिष्ठ चरित्रों की प्रक्रियाओं से निर्मित होता है। इनमें चरित्रों के कृत्यों और क्रियाओं से अधिक महत्वपूर्ण, उनके विचार और अनुभूतियाँ होती हैं। जब तक उन पर प्रकाश न डाला जाये, क्रिया का अर्थ पूर्णरूप से व्यक्त नहीं हो पाता। ऐसी अवस्था में या तो हम एक निरूपक द्वारा चरित्रों के आन्तरिक सघर्षों का वर्णन कर सकते हैं, या सहायक गौण पात्रों के निर्माण द्वारा जो मूल्य पात्रों को अपने व्यक्तित्व का रहस्योद्घाटन करने में सहायक हों। अगर बात इतनी गोपनीय है कि उसे किसी पर प्रकट नहीं किया जा सकता, तो स्वगत-भाषण का उपयोग किया जायेगा; दो उदाहरणों पर विचार कीजिये। विष्णुप्रभाकर की कहानी 'सोना की बात को रूपान्तरित करते समय मैं एक स्थान पर रुक गया। सोना का वानक स्कूल नहीं आया। मास्टर जी उसके न आने के कारण से भी कदाचित् परिचित हैं, लेकिन वह क्यों नहीं आया, यह सोच-सोचकर वह झुंझला उठते हैं। इस झुंझलाहट से अजीत के चरित्र पर प्रकाश पड़ता है। अतः उसका नाटकीय-चित्रण उल्टी था। दो सावन थे इसे व्यक्त करने के— स्वगत-भाषण, या कुछ सहायक पात्रों का निर्माण। दृश्य स्कूल में था, इसलिये कुछ बालक छात्रों का निर्माण बहुत लाभकारी हो सकता था। मो मैने एक छोटे-से दृश्य में मास्टर जी को पढाते दिखाया। उनका मन अन्विर और उद्वेलित है, इसलिये वह बालकों के नाधारण प्रश्नों पर विगड-विगड उठते हैं। मोना के बालक की बात रह रहकर उनके होठों तक आती है पर वह उसे मुँवर नहीं होने देते, आन्विर वह मुँह से निकल ही पड़ती है। विष्णु की मूल कहानी में यह नकेत उपस्थित था।

“अगले दिन अजीत जब स्कूल गया तो किशन नहीं आया था। उन्होंने सोचा—क्यों नहीं आया वह? फिर उनके भीतर कुछ उमड-धुमड भाया, पर छाती चीरकर देख न सके। काम करते रहे। बीच-बीच में ध्यान आजाता पर साहस न होता, कहा किसी से—जाकर देखना, भैया किशन कहाँ रहा?”

‘मालविकाग्निमित्रम्’ (उदयशंकर भट्ट) आदि संस्कृत नाटक सफल रूपसे रूपान्तरित हुए हैं।

६२ कहानी का रेडियो-रूपान्तर—कहानी साधारणतः एक अनाटकीय साहित्यकृति है। इसलिये कहानी को केवल रूपान्तरित ही नहीं करना पड़ता, बल्कि नाट्य-रूपान्तरित करना पड़ता है। स्पष्ट है कि यह एक अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत प्रक्रिया है और मूलरचना में बहुत परिवर्तन की सभावना होती है। कभी-कभी रूपान्तरकार को मूल-कहानी से ही पर्याप्त नाट्य-सामग्री प्राप्त हो जाती है, लेकिन अक्सर कहानी से आधार मात्र ही मिलता है। इस पर रूपान्तरित रचना का निर्माण करना पड़ता है। कहानी के रूपान्तरकार को प्रायः चरित्र भी गढ़ने पड़ते हैं और उनके लिये संवादों की रचना करनी पड़ती है।

कहानी को कई प्रकार से रूपान्तरित किया जा सकता है। उसी के अनुसार उसमें परिवर्तन किये जायेंगे। कहानी को एक निरूपक सुना सकता है। जहाँ कहीं नाटकीकरण संभव होगा वहाँ पात्रों के संवादों आदि द्वारा कहानी को आगे बढ़ाया जायेगा; या कहानी का प्रधान, या कोई और पात्र निरूपक का काम सम्हाल सकता है। कहानी इसी पात्र के मुख से सुनाई जायेगी, और कहानी के (नाट्यमय) स्थलों को नाट्य-रूपान्तरित कर दिया जायेगा, या फिर कहानी को एक पूरे रेडियो-नाटक के रूप में ढाल लिया जायेगा। पहले दो प्रकार सरल हैं, तीसरा अपेक्षया कठिन।

रूपान्तर किसी भी प्रकार का क्यों न हो रूपान्तरकार को प्रायः एक-सी मजिलों से गुजरना होता है। सबसे पहला कदम है कहानी का अध्ययन और अनुशीलन। रूपान्तरकार को कहानी को इतना समझ लेना चाहिये कि वह पुस्तक को अलग रखकर उसके कथानक का पुनर्निर्माण कर सके। कथानक के अतिरिक्त चरित्रों से परिचय भी जरूरी है, क्योंकि अन्त में चरित्रों ही से कहानी का विकास होगा। अगर चरित्रों से पूर्ण परिचय नहीं होगा तो हम देखें कि रेडियो-रूपान्तर के चरित्र मूल-रचना के चरित्रों से भिन्न होंगे, यद्यपि वे प्रायः सामान्य घटनाओं से सम्बद्ध हैं और सबसे जरूरी है मूल-रचना की शैली का अनुशीलन ताकि रूपान्तर का वातावरण प्रायः वही हो जो मूल का है। कहानी के आधार को ग्रहण करने के बाद रूपान्तरकार अपनी कल्पना को पुनर्रचना की स्वच्छन्दता दे सकता है। शर्त यह है कि रूपान्तरित रचना में किसी भी ऐसे विचार या भाव की छाया न मिले जो मूल के अनुकूल न हो। अर्थात् रूपान्तरकार को मूल-रचना के आधार में परिवर्तन करने का कोई अधिकार नहीं।

सब कहानियाँ रूपान्तरित होने के लिये उचित नहीं होतीं। कई कहानियाँ ऐसी होती हैं जिन्हें श्रव्य की भाषा में अनूदित नहीं किया जा सकता। कुछ कहानियाँ इतनी लम्बी और उलझी हुई होती हैं कि उन्हें एक नाटक की परिधि में सीमित

अजीत—अच्छा तो कल से उसे मत बुलाना । आना होगा तो स्वयं आयगा।
क्यों ?

केशव—हाँ मास्टर जी ।

अजीत—हाँ, तो भई जब भेडियो का वह भुण्ड उनके षोडो पर टूट पडा
तो... ..

(स्कूल की घंटी बजती है)

अरे घण्टी बज गई ! अच्छा इस कहानी को कल पूरा करेंगे ।

(लड़को का बाहर जाना, शोर इत्यादि)

अजीत—अरे नरेन्द्र, तू क्या कर रहा है ? खेलने नहीं जायगा बाहर ?

नरेन्द्र—जा रहा हूँ मास्टर जी ।

अजीत—और काशी, तू क्या कर रहा है उस कोने में ?

काशी—सबक याद कर रहा हूँ मास्टर जी !

अजीत—(विगडकर) आज तुझे सबक याद आया है । जा अब, जा खेल ।
भाग, मुझे काम करने दे ।

(सब जाते हैं । सन्नाटा । फिर मास्टर जी अपने आप से बोलते हैं)

किसन आज क्यों नहीं आया ? शायद कल की बात उसे बहुत दुरी लगी ।
लेकिन मुझे क्या, नहीं भेजते तो न सही । इम्तहान सर पर है, फेन हो जायगा मुझे
क्या ? हाँ, मुझे क्या ?

(अखबार लेकर पढ़ने लगता है)

ओहो, आजकल के अखबारों में क्या ऊटपटाग खबरें छपती हैं (अवकाश)
ऐसा क्यों ? भगवान ! यह जडता कैसी, जिमने मेरे तन और मस्तिष्क को जकड
रखा है । और यह शिथिलता । इसे तो दूर करना ही होगा, नहीं तो जीवन का मार्ग
अवरुद्ध हो जायगा ।

दूसरा उदाहरण है स्वगत भाषण के उपयोग का । विष्णु की ही कहानी
थी, 'इराकमल' जिनका विषय एक अत्यन्त जटिल चरित्र का विश्लेषण है । कमल
के हृदय में गोपनीय रहस्यों के कारण सधर्य रहता है । इसका प्रभाव पडता है
उसके व्यवहार पर । अनेक भाव हैं जो उमके भीतर घुटकर रह गये हैं । उसके
विचारों में उच्छृंखलता है । इसलिए कि उमकी प्रवृत्तियों और आदर्शों में प्रतिकूलता
है, विरोध है । अन्तर्मुखी होने के कारण वह इन बातों को किसी पर प्रकट नहीं
करता । इसलिए चरित्र प्रत्यक्षीकरण के लिए लेखक के सूक्ष्म नकेतो को विकसित
कर अनेक स्वगत भाषणों का निर्माण करना पडा । इस विधि में नये पात्रों की
रचना कदाचित् सफल नहीं रहती ।

अपनी इस निर्वलता को जानकर उन्हें क्रोध भी हो आया, और शायद तभी लडको ने जाना भी कि मास्टर साहब हँसते हँसते खीझ उठते हैं।”

मेरे रूपान्तर का दृश्य यूँ था ।

(बलासखम में हल्का शोर उठता है)

अजीत—सबक पढ़ने से पहले हम तुम्हें उसकी कहानी सुनाते हैं ।

नरेन्द्र—मास्टर जी !

अजीत—(विगडकर) खामोश नहीं बैठ सकते । मास्टर जी, मास्टर जी क्या लगा रखा है ? हाँ तो सुनो, आज के सबक की कहानी । एक समय की बात है कि एक बहुत बड़ा जमींदार अपनी बग़ी में बैठकर एक भयावने वन में सफर कर रहा था ।

नरेन्द्र—वन में मास्टर जी ?—

अजीत—वन में नहीं तो और कहाँ ?—

नरेन्द्र—बग़ी में मास्टर जी ?

अजीत—(ऊबकर) उफ़, आज तुम सबको हो क्या गया है ? और हाँ, किशन कहाँ है ?—

नरेन्द्र—किशन आज नहीं आया मास्टर जी ।

अजीत—नहीं आया ! क्यों किशन आज क्यों नहीं आया ? चलो नहीं आया तो न सही हमें क्या क्यों भाई ?

काशी—हाँ, मास्टर जी ।

अजीत—हाँ तो वह जगल में से गुज़र रहा था तो उसे भेडियो के एक झुंड ने आ घेरा ।

नरेन्द्र—भेडिया क्या होता है मास्टर जी ?—

अजीत—अरे गधे, तुम भेडिये को नहीं जानते ।

नरेन्द्र—नहीं मास्टर जी ।—

अजीत—भगवान् जाने तुम्हारी बुद्धि को क्या हो गया है ? भेडिया कुत्ते के चरावर एक पशु होता है, लेकिन बहुत भयकर, वह खेतों में से भेड बकरियों को उठाकर ले जाता है, और अगर दाव चल जाए तो मनुष्य के बालक को भी । केशव !—

केशव—जी मास्टर जी ।

अजीत—किशन आज तुम्हारे साथ नहीं आया ?

केशव—मेने बुलाया तो था मास्टर जी, पर वह आया नहीं ।

अजीत—नहीं आया । क्यों ? तेरे बुलाने पर भी नहीं आया ।

केशव—नहीं मास्टर जी ।

है, संवाद-सामग्री का बाहुल्य होता है। इसलिए रूपान्तरकार चाहता है कि उन सवादों को ज्यो-का-त्यो उठाकर अपनी रचना में रख दे। लेकिन इस तरह अच्छा परिणाम प्राप्त नहीं हो सकता, क्योंकि प्रकाशित कहानी के सवादों में परिपाश्वर्य-संकेत नहीं होते। इनके अभाव में नाटक में यथार्थता नहीं आ पाती। मुंशी प्रेमचन्द की कहानी 'मनोवृत्ति' में सारी क्रिया सवादों द्वारा व्यक्त होती है। फिर भी अगर एक कुशल रेडियो नाटककार उसका रूपान्तर करे तो वह सवादों को नये सिरे से लिखेगा। सवादों के विषय में एक और बात भी ध्यान देने योग्य है। आपने देखा होगा कि अक्सर कहानी-लेखक के सवाद एक-से होते हैं, चरित्र कैसा ही हो, सवादों की शैली में कोई विशेष अन्तर नहीं होता।

अगर रेडियो रूपान्तर में यही सवाद रख दिये जायें तो चरित्रों की विशेषता और उनके व्यक्तित्व पर बुरा प्रभाव पड़ेगा। चरित्रों में एक प्रकार की उथलापन (Flatness) आ जायेगा। इसके अतिरिक्त कहानी-लेखक के सवादों का अर्थ उस व्यवस्था के बिना अधूरा रह जाता है जो वह स्थान-स्थान पर प्रस्तुत करता रहता है। यह जरूरी है कि रूपान्तरकार अपनी रचना में इस व्याख्या के सार को अपने सवादों में आत्मसात करे।

कुछ कहानियाँ ऐसी होंगी कि जिनका घटनाक्रम नाटकीय है। लेकिन अक्सर कहानियाँ ऐसी होती हैं जिनके घटनाक्रम में परिवर्तन करना अनिवार्य होता है। ऐसी अवस्था में कहानी के अध्ययन से ही यह निश्चित हो जाना चाहिए कि कौनसी घटना पहले आयेगी और कौनसी बाद में। इस प्रकार के परिवर्तन का उद्देश्य नाटक में विकास और गति लाना होता है। रेडियो-रूपान्तर को ऐसे स्थित-विन्दु से शुरू होना चाहिए जहाँ नाटक में अन्तर्निहित संघर्ष का स्पष्ट परिचय मिलता है। एक निश्चित विस्फोट-विन्दु से शुरू करने से श्रोता के आकर्षण पर अधिकार करना सरल हो जाता है। प्रारम्भिक दृश्य-क्रम को द्रुतगति में उठाना चाहिए; और नाटककार का अनेक छोटे-छोटे पर मार्मिक और महत्त्वपूर्ण श्रोतसुन्दरीदीपक संकेतों से श्रोता के कौतूहल, उसकी दिलचस्पी को मुख्य संघर्ष या प्रधान स्थिति पर केन्द्रित करना होगा। इस प्रभावस्पर्द प्रारम्भ के बाद विस्फोटात्मक स्थिति की पृष्ठभूमि पर प्रकाश डाला जा सकता है।

यह तो हुई उन कहानियों की बात जिनका प्रारम्भ नाटकीय दृष्टि से पर्याप्त रूप से प्रभावशाली नहीं होता। उन कहानियों को कैसे प्रस्तुत किया जाये जो अचानक (Abruptly) शुरू हो जाती हैं। रेडियो-रूपान्तर का प्रारम्भ प्रभावशाली किन्तु स्वाभाविक होना चाहिए। इसलिए अक्सर यह आवश्यक होगा कि आगे चल कर आने वाली घटनाएँ पहले आयें और पहले आने वाली घटनाएँ बाद में। चन्द्र-

इस प्रकार के चरित्रों को प्रस्तुत करने के लिए मीन्ताज Montage का उपयोग करता बहुत लाभकारी होता है। इस साधन द्वारा हम कम से कम समय में चरित्र के अधिक से अधिक पहलुओं पर प्रकाश डालते हुए चरित्र का विकास कर सकते हैं।

दूसरी कठिनाई है उलझा हुआ कथानक। एक प्रथिपूर्ण या उलझा हुआ कथानक एक से अधिक सघर्षों से निर्मित होता है। अगर हम प्रधान सघर्ष से सम्बन्धित घटनाओं को ही क्रमित करें और गौण घटनाओं की चर्चामात्र ही करें तो हम उपकथानक की उलझनों से बच सकते हैं। कथानक के सहायक अंग इसलिए विकसित किये जाते हैं ताकि चरित्र में परिमाण-सौन्दर्य आ जाये, और कहानी का विकास केवल घटना-वैचित्र्य पर या सयोग-चमत्कार पर अवलम्बित न दिखाई दे। रूपान्तरकार अपनी घटना-संयोजना में ऐसे परिवर्तन कर सकता है जिनसे कि वह उपकथानक का सार सक्षिप्त सवाद-क्रमों में व्यक्त कर सके।

तीसरी कठिनाई सब से जटिल समस्याएँ उपस्थित करती है। कभी-कभी कहानी का कथानक इतना सूक्ष्म होता है कि उसके आधार पर रूपान्तर का निर्माण नहीं हो सकता। एक लम्बी कहानी को सक्षिप्त करना इतना कठिन नहीं जितना कि एक क्षीण-प्राण कहानी का परिवर्द्धन। क्योंकि अक्सर, लेखक सुन्दर सवादों के चक्कर में फँसकर गतिहीन दृश्यों का निर्माण कर बैठता है, जिसके कारण नाटक की गति तो मन्द पड़ ही जाती है, रूपान्तर का समूचा प्रभाव भी बिगड़ जाता है। तो फिर इस स्थिति में क्या किया जाए ? अगर हमने कहानी का अनुशीलन करते समय कहानी को भली भाँति समझा है तो हमें चरित्रों के विषय में इतना ज्ञान अवश्य हो जाता है कि हम उनके स्वभाव और प्रकृति के अनुकूल घटनाओं की रचना कर सकें। चरित्रों की प्रकृति का विश्लेषण करते हुए हमें मालूम होगा कि चरित्र की वे क्रियाएँ जो हमें अभी विदित हुई हैं उनका आधार विगत घटनाओं में होता है, और ये क्रियाएँ स्वयं विशेष क्रियाओं की प्रतिक्रियाएँ होती हैं। अक्सर मूल रचना में इन घटनाओं और प्रतिक्रियाओं का सकेत उपस्थित होता है। रेडियो रूपान्तरकार को इन सकेतों का विकास करना है, कार्य के पीछे जो कारण की पास्वभूमि है उस पर प्रकाश डालना है। इन्हीं सकेतात्मक आधारों पर वह नये दृश्यों या सवाद-क्रमों का निर्माण करेगा। हाँ, एक बात का ध्यान रखना जरूरी है कि ये सकेत मूल-कथा के लिए महत्वपूर्ण (Vital) होने चाहिए, और उनके विकास से कथानक की प्रगति, चरित्रों के विकास आदि को प्रत्यक्ष करने में सहायता मिलनी चाहिए।

बहुत सी कहानियों में, विशेषकर उनमें जिनमें नाटकीय तत्त्व की प्रधानता

है, सवाद-सामग्री का बाहुल्य होता है। इसलिए रूपान्तरकार चाहता है कि उन सवादों को ज्यो-का-त्यो उठाकर अपनी रचना में रख दे। लेकिन इस तरह अच्छा परिणाम प्राप्त नहीं हो सकता, क्योंकि प्रकाशित कहानी के सवादों में परिपार्श्व-सकेत नहीं होते। इनके अभाव में नाटक में यथार्थता नहीं आ पाती। मुग्धी प्रेमचन्द की कहानी 'मनोवृत्ति' में सारी क्रिया सवादों द्वारा व्यक्त होती है। फिर भी अगर एक कुशल रेडियो नाटककार उसका रूपान्तर करे तो वह सवादों को नये सिरे से लिखेगा। सवादों के विषय में एक और बात भी ध्यान देने योग्य है। आपने देखा होगा कि अक्सर कहानी-लेखक के सवाद एक-से होते हैं, चरित्र कैसा ही हो, सवादों की शैली में कोई विशेष अन्तर नहीं होता।

अगर रेडियो रूपान्तर में यही सवाद रख दिये जायें तो चरित्रों की विशेषता और उनके व्यक्तित्व पर बुरा प्रभाव पड़ेगा। चरित्रों में एक प्रकार की उथलापन (Flatness) आ जायेगा। इसके अतिरिक्त कहानी-लेखक के सवादों का अर्थ उस व्यवस्था के बिना अधूरा रह जाता है जो वह स्थान-स्थान पर प्रस्तुत करता रहता है। यह जरूरी है कि रूपान्तरकार अपनी रचना में इस व्याख्या के सार को अपने सवादों में आत्मसात करे।

कुछ कहानियाँ ऐसी होंगी कि जिनका घटनाक्रम नाटकीय है। लेकिन अक्सर कहानियाँ ऐसी होती हैं जिनके घटनाक्रम में परिवर्तन करना अनिवार्य होता है। ऐसी अवस्था में कहानी के अध्ययन में ही यह निश्चित हो जाना चाहिए कि कौनसी घटना पहले आयेगी और कौनसी बाद में। इस प्रकार के परिवर्तन का उद्देश्य नाटक में विकास और गति लाना होता है। रेडियो-रूपान्तर को ऐसे स्थित-विन्दु से शुरू होना चाहिए जहाँ नाटक में अन्तर्निहित संघर्ष का स्पष्ट परिचय मिलता है। एक निश्चित विस्फोट-विन्दु से शुरू करने से श्रोता के आकर्षण पर अधिकार करना सरल हो जाता है। प्रारम्भिक दृश्य-क्रम को द्रुतगति से उठाना चाहिए; और नाटककार का अनेक छोटे-छोटे पर मार्मिक और महत्वपूर्ण श्रोतबुद्धोदीपक संकेतों से श्रोता के कौतूहल, उसकी दिनचर्या को मुख्य संघर्ष या प्रधान स्थिति पर केन्द्रित करना होगा। इस प्रभावास्पद आरम्भ के बाद विस्फोटात्मक स्थिति की पृष्ठभूमि पर प्रकाश डाला जा सकता है।

यह तो हुई उन कहानियों की बात जिनका आरम्भ नाटकीय दृष्टि से पर्याप्त रूप से प्रभावशाली नहीं होता। उन कहानियों को कैसे प्रस्तुत किया जाये जो अचानक (Abruptly) गूढ़ हो जाती हैं। रेडियो-रूपान्तर का आरम्भ प्रभावशाली किन्तु स्वाभाविक होना चाहिए। इसलिए अक्सर यह आवश्यक होगा कि आगे चल कर आने वाली घटनाएँ पहले आयें और पहले आने वाली घटनाएँ बाद में। चन्द्र-

किरण छाया की कहानी 'आदमखोर' को रूपान्तरित करते हुए घटनाक्रम में इस प्रकार के परिवर्तन को आवश्यक समझा गया। मूल कहानी का पहला खण्ड, रूपान्तर-योजना में छठा दृश्य बना। रूपान्तर का आरम्भ मिला दूसरे खण्ड के अन्त में, जो कहानी के मध्य में आता है। मूल कहानी और रूपान्तर का तुलनात्मक अध्ययन इस पर पर्याप्त प्रकाश डालेगा।

आदमखोर

गुनिया अपने बड़े हुए पेट से लहंगा उलटकर जूँ चीन रही थी। जीवन, जली हुई तम्बाकू की चिलम में लम्बे-लम्बे कश खींचकर अपनी तलव बुझाने का व्यर्थ प्रयत्न कर रहा था।

“तो ला दोगे ?” गुनिया ने नाखूनो के बीच चट कर के एक मोटा जूँ मारते हुए कहा, “बड़ा जी कर रहा है। एक ही पैसे की ला दो।”

“तेरी तो अकल मारी गई है।” जीवन ने चिलम धरती पर उलटते हुए नाक चढ़ाकर उत्तर दिया, “भला एक पैसे में अबिया मिलेगी। किसी ने दी भी तो छोटी-सी एक पकड़ा देगा फिर उसके साथ एक पैसे की घनिया-पुदीना हो तब तेरे लिए चटनी बने। इससे दो पैसे की हरी मिर्चें मंगा ले, सक्क-सवेरे की रोटी को काफी होगी। सब मजे से भरपेट खा लेंगे।”

जीवन की रूखी बातें सुनकर गुनिया जल उठी, चिढ़े-से स्वर में बोली, “तुम्हारे तो सदा यही ढग रहे। कभी अपनी खुशी से एक पैसे का गुड भी न खिलाया। इस दशा में औरतें जाने कितना खट्टा-मिठ्टा खाती हैं। मेरे भाग से एक अबिया भी उठ गई।”

जीवन भी कम गुस्सैल नहीं है, गुस्से के कारण ही तो बाप से लड़कर गौने आई वह का हाथ पकड़कर बिना किसी आसरे के इस शहर में आ पहुँचा था उन दिनों तो वह किसी की आधी बात भी नहीं सहता था। अब तो पेट की वेकारी की और मेहनत की मार सहते-सहते उसकी तेजी बहुत-कुछ मर गई है। परन्तु यह बात बाहर वालो के लिए ही है। घरवाली के प्रति उसका गुस्सा गरीब की चादर के छेद की तरह धीरे-धीरे बढ़ता ही गया है। गुनिया की जली-कटी वाणी सुनकर वह भी भडक उठा। चिलम पटक, हाथ के पुराने फोड़े की पीप कुरते के छोर से पौछते हुए तीखे स्वर में बोला, “ऐसा ही गुडा खाना है तो चली जा किसी सेठ-साहूकार के साथ। खूब मेवा-मिश्री खिलायेगा। एक हो, दो हो तेरा पेट तो हर साल ही फूला रहता है। कहाँ तक खट्टा-मिठ्टा चटाऊँ। फिर तुम्हें खिलाऊँ या तेरे कीड़े-मकोड़ों का पेट भरूँ। सवेरे से लेकर रात दस बजे तक बेल की तरह जुता

रहता हूँ इस पर भी तुझे सन्तोष न हो तो ला गले में फाँसी लगा लूँ ।”

“अरे जा बेशरम !” गुनिया घुटने पर हाथ टेककर उठती हुई बोली, “दिन में सात बार फाँसी लगाता हूँ पर मरा तो एक बार भी नहीं, तू सवेरे ने रात भर जुता रहता है तो मैं क्या हाथ पर हाथ रखे बैठी रहती हूँ ? तेरे घी-पूतो को और तुझे बना कर नहीं खिलाती ? तेरे घर का सारा धन्धा नहीं करती जिस तिस की टहल चाकरी करके जो चार पैसे कमाती हूँ वह भी तेरे पेट में भोक देती हूँ । फिर भी जब देखो तब ”

जीवन में इतनी सहनशीलता कब थी कि उसकी यह लच्छेदार बातें चुपचाप सुनता रहे । पास पडी जूती उठाकर उसने गुनिया के खीच मारी, “सुसरी बक बक किये जा रही है । उठ के रोटी बना, नहीं अभी पूजा कर दूँगा ।”

जीवन के क्रोध से गुनिया अपरिचित नहीं । अनेक बार खाम कर उन दिनों जब वह बेकार होता है उसने तनिक तनिक-सी बातों पर गुनिया में नील डाल दिए हैं, बच्चू और पार्वती को ग्रधमरा कर डाला है । मन-ही-मन भुनभुनाती हुई वह उठकर पडोसिन के यहाँ से उधार आटा लेने चली गई ।

ग्यारह साल हुए जीवन को शहर में आये, तब से अब तक वह इती मेवालाल के कटरे में रहता है । इसी खपरैल की चार हाथ लम्बी और तीन हाथ चौड़ी कोठरी में वह क्रमशः सात बच्चे का बाप बना और शीघ्र ही आठवें का बनने वाला है जिनमें से रोग, शोक, अन्नाभाव और गर्मी-सर्दी के थपेड़े खाते-खाते भी एक लड़की और दो लड़के यमराज को अगूठा दिखाकर सही-सलामत पृथ्वी पर दिखाई दे रहे हैं ।

कभी इस घर को छोड़ना पडेगा ऐसी सम्भावना भी नहीं है । गहर में इससे सस्ता कटरा और कोई नहीं है, तीन और लम्बी-लम्बी खपरैलें डालकर और उसमें चार-चार हाथ की दूरी पर दीवारें खिचवाकर सेठ मेवालाल ने इस कटघरे में तीस-पैंतीस परिवारों को घरण दे रखी है । चौथी और उनकी अपनी तिमजिली हवेली खड़ी है जिसकी पीठ कटरे के चौथे सिरे को घेरे हुए है । बीच में काफी जगह छुटी हुई है जिसमें नीम के दो पेड़ लगे हुए हैं, गर्मियों में जिनके नीचे हवा न्वाइए सदियों में धूप खाइए और बरसात में भूना भूलिए । मेवालाल ने अपने गरीब किराये-दारों को बड़ी सहूलियतें दे रखी हैं । सोने-बैठने का इतना आराम भला कौन दे सकता है । यही नहीं मंदान के एक किनारे नल भी लगवा दिया है जिसके लिए उनके किराये-दारों को उनका परम अनुगृहीत होना चाहिए था, परन्तु यह बटरेवाले बड़ नमकहराम हैं, कहते हैं कि कुर्मा खुदवा दो वह यह नहीं सोचते कि यदि नल न लगवान तो उन्हें सड़क से पार सरकारी नल से पानी लाना पडना । गर्मियों में नल पर न्ना महाभारत मचा रहता है । कभी-कभी तो सिर फूटने तक की नोबत आ जाती है । नल भग पैंतीस-छत्तीस परिवारों के डेढ़ पीने दो सी प्राणियों के मध्य वह नल ऐसा ही है

जैसे ऊँट के मुँह में जीरा । उस पर कोठ में खाज की भाँति उन कटरेवालों के कपड़े धोने, बर्तन भाँजने और मुँह धोने का स्थान भी वही नल का चबूतरा है, क्योंकि खपरैलों से घिरी उस धरती में पक्के फर्श के नाम पर बस नल के समीप चार पत्थर गड़े हैं । वही पत्थर स्वर्ण की एकमात्र वैतरणी उन सबका 'कॉमन वाथरूम' बने हुए है । बड़ी-बूढियाँ, मर्द तथा बच्चे वही खुले में नहा लेते हैं, बहुएँ और युवती कन्याएँ दसवें-पन्द्रहवें दिन अपनी-अपनी कोठरियों के आगे चारपाइयाँ खड़ी करके उस पर पुराने लहंगे और आढनियों के परदे लटकाकर नहा लेती थी । मतलब यह कि शहर में जहाँ एक-एक कमरे का किराया दस-बारह रुपये हो वह भी उस दशा में जब कि एक-एक मकान के कबूतरखाने की भाँति ऊपर-नीचे दस-दस किरायेदार रहते हो, कटरे का इन पृथक्-पृथक् कोठरियों का किराया सिर्फ़ ढाई रुपये मासिक है । हद है सस्तेपन की, यही तक बस नहीं । सेठ जी ने अपने कटरा राज्य की प्रजज के हित कटरे के पिछ-वाड़े चार शीचगृह भी बनवा दिये हैं । जिससे उनके पैतीस किरायेदारों और उनके बाल-बच्चों को सरकारी टट्टियों में जाने का कष्ट न हो । दस-ग्यारह रुपये मासिक कमाने वाले जीवन को इससे सस्ता घर और कहीं मिल सकता है । फिर हारी बीमारी मीत जिन्दगी में कटरे के मजदूरपेशा लोग परस्पर जितनी सहानुभूति और सहायता देते हैं वह जीवन जानता है । सभी कटरेवाले निम्न वर्गों के श्रमजीवी हैं । कोई रेवड़ी-मूंगफली की फेरी करता है, कोई मटर का खोचा लगाता है तो कोई प्याऊ वाले सेठ के लिए इयूटी के चौदह घंटों में मानो पुण्य इकट्ठा करता है । कुछ मिल-नीकर हैं । सभी गरीब हैं और सभी कई-कई बच्चों के बाप हैं । सभी का काम एक दूसरे के सहारे चलता है । हाथ-पैरों की सहायता वे सब परस्पर कर लेते हैं । रुपये पैसे के मामले में वे बेशक सेठ मेवालाल के आजन्म आभारी हैं । समय-असमय सेठ उन्हें सिर्फ़ एक आना रुपया के व्याज पर रुपये उधार दे देता है बिना कागज-पत्र कराए ही । जीवन भी इन्हीं सदाशय सेठ जी की किरायेदारी और कर्जदारी में फूल-फल रहा है । जाति का वह झहीर है । गाँव की प्राइमरी भी उसने कभी पास की थी । अब भी कभी-कभी बरसात की रात में कटरेवालों की जिद पर मिट्टी के तेल की कुप्पी के धुँधले प्रकाश में आलहा गाकर सुना देता है । किसी दिन तरंग में हो तब, नहीं तो काम के दिनों में तो छुट्टी ही नहीं होती और बेकारी के दिनों में गाजा, चरस, ताड़ी पीकर पठा रहता है या घरवाली से झगडा करके बिना बात मार-पीट करता है ।

सभी कटरेवाले कहते हैं कि जीवन जब यहाँ आया था तब गऊ-जैसा सीधा था । इस कटरे की हवा लगने से इसे भी पर लग गये । कौन सा ऐब है जो अब इस से बच रहा हो । जब आया था तब तो गुनिया को हाथों की छाया में रखता था । पहली बार गुनिया जब गर्भवती हुई थी तब उसने अपने गले के चाँदी के बटन बेचकर

भा उसे पकौड़ियाँ ला दी थीं और यह बात गुनिया कई दफे अपनी सखी-सहेलियों से कह चुकी है कि धीरे-धीरे न जाने इसे क्या हो गया। अब तो बात करो तो काटने को दौड़ता है। किसना के कुरते का कपडा लाने को पैसे दो तो उनसे भी जुआ खेल डालता है। कटरे के वदमाशो ने इसे भी १ गाड डाला।

और गहर में आकर जीवन भीचक्का रह गया था। बड़ी-बड़ी दुकानें चमाचम सामानों से सजी हुई बड़ी-बड़ी सड़कें, विजली के प्रकाश से जगमगाती हुई, बड़ी-बड़ी मोटर कारे जिनमें बड़े-बड़े आदमी बैठकर चलचित्रों के समान विद्युत्गति से इधर-उधर भा जा रहे थे। इस इन्द्रपुरी में जीवन को कहाँ ठार मिलेगा ? सिर पर कपडों की गठरी रखे वह सबसे बचता हुआ सिकुड़-सिकुड़ कर चल रहा था। सड़क पर रग-विरगी मिठाइयाँ, फल-तरकारियाँ विक रही थी। जीवन सोच रहा था गुनिया ने रात से कुछ नहीं खाया है कुछ ले लूँ पर यह सब न जाने कितने दामी होंगे।

हठात् उसकी आँखें चमक उठी, घड़ियों की बड़ी दुकान के आगे एक आदमी चरखी से गन्ने का रस निकालकर बेच रहा था। लोग छोटे-छोटे कुल्हडों में लेकर पी रहे थे।

उसने अपनी तरुणी पत्नी के भूख से मुरझाये मुख को प्यार से निहारकर पूछा, “रस पियोगी ?”

“पी लूंगी,” गुनिया ने अपने सूखे गले को धूक से तर करते हुए उत्तर दिया, “पर बडा तेज विक रहा है। कुल्हड कैसे छोटे हैं। आठ-सात विना तो गला भी तर न हो।”

“चल जाने दो पैसे के चार कुल्हड लेंगे,” जीवन बोला, “कुछ तो आमरा हो जायगा। फिर कही घर तलाश कर तुझे वहाँ बैठा के काम की खोज में निकलूंगा।”

और जीवन ने धोती की फँट से इकन्नी निकालते हुए रस वाले से कहा, “भैया, चार कुल्हड रस दीजो।”

“चार कुल्हड !” रस वाले ने उने सिर छे पर तक ताककर कहा, “गाँठ में पैसे हैं ?”

“हैं क्यों नहीं !” जीवन ने जरा कडे स्वर में अपमान-ना अनृभव करते हुए उत्तर दिया और इकन्नी उसके सामन फँक दी। “जल्दी दो, हमें दूर जाना है।”

एक आने का एक कुल्हड आयेगा।

जीवन का मुँह कटा-सा रह गया। जरा-ना कुल्हड जिममें पाव भर पानी मुश्किल से आता होगा, और वह भी चार पैसे का।

घुपचाप इकन्नी उठाकर और गुनिया को अपने पीछे आने का इगारा करके वह आगे बढ़ गया।

“का पहले-पहल सहर देख्यो है भइया ?” हँसते हुए रसवाला पं छे से कह

रहा था ।

भूखे-प्यासे जीवन ने सन्ध्या तक सारा शहर छानकर अन्त में मेवालाल के लठरे में शरण पाई थी । उसकी कुल जमा चार रुपये में ढाई रुपये पेशगी लेकर लाला ने उन्हें अपने राज्य में आश्रय दिया ।

दो दिन, चार दिन, छ दिन, जीवन को कही भी काम नहीं मिला । सुबह मुंह-अंधेरे नौकरी खोजने निकलता और रात में दस-ग्यारह बजे तक शहर के चक्कर काटकर वापिस आ जाता । चौका-वर्तन वह कर नहीं सकता था, क्योंकि उसके जात्याभिमान को ठेस लगती थी और दूसरी नौकरियों में सब जमानत माँगते । तीन दिन मिल में भी काम कर देखा, पर वहाँ पहले से कितने पुराने उम्मीदवार पड़े थे इसी से जाना छोड़ दिया । पास का डेढ रुपया भी खत्म हो गया । रुपये का पाँच सेर आटा और आने का पाव भर नमक इसी से यह दिन काटे । दो दिन पढो-सियो से उधार लेकर काम चला था । फिर चार दिन एक-एक मट्टी सत्तू खाकर बिताए । इधर इसकी घरवाली जिसका गौना हुए अभी कुल सात ही महीने हुए थे और जो दो मास बाद माँ बनने वाली थी, उसे अच्छा पहनाना-आड़ाना तो दूर पेट भर रूखा रोटी भी नहीं दे पाता । आखिर ग्यारहवें दिन सिर पर भल्लू रखकर वह मजदूरी करने को निकला । सारे दिन में सवा पाँच आने कमाये उसने । नौसखिया मजदूर था अतः पुराने पल्लेदारो की दौढ में पीछे रह गया । फिर वजन देखकर उसके छक्के छूट जाते थे । ढाई मन गेहूँ दो फर्लाङ्ग पहुँचाने पर चार पैसे मिलेंगे । बड़ी रात गये लौटकर उसने गुनिया के हाथ पर अपने चौदह घण्टे की कमाई साठे आठ आने ला रखे । फिर बाजरे की रोटी पानी के सहारे गले से उतारकर वह लेंट रहा । थकावट, निराशा और दर्द से देह चूर हो रही थी । वह लेटा उसी कोठरी की कच्ची धरती पर जहाँ अनगिनती चीटें-चीटियाँ उसके स्वागत को भाँखें बिछाये थे । भूखे पेट के अधूरे सपनों में वह डूब गया । स्वप्न में भी जीवन शहर की गलियों में इन्द्रपुरी के प्रेत की भाँति जिसे कही भी प्रवेश करने का अधिकार न हो सिर पर सामान उठाये फिर रहा था ।

राँवल होटल चिकने चमकदार श्वेत टाइलो का फर्श, कामदार परदो से लके दरवाजे और आलू की भल्लू लिये जीवन धीरे-धीरे घुस रहा था ।

रायसाहब आनन्दस्वरूप का बैंगला, गोल कमरे में कहे आदम आइने, सोफा-सेट, फाड-फानूम, कालीन जीवन सकुचाता हुआ चावलों की बोरी उठाये भीतर चला गया ।

शाम हो चुकी थी । सेठ मदनमोहन की कोठी रगीन बल्बो के प्रकाश में जगमग करती हुई । हाथ में फलो की टोकरी और सिर पर साटन के बने दो लिहाफ

रखे जीवन भीतर घुसा ।

उधर वैडरूम में सेठानी ने कहा, जिनकी सुरमई रंग की क्रेप की नाडी पर चमकता रुपहला चौड़ा वार्डर और सलमे-जडा व्नाऊज जीवन की फटेहाली पर विद्रूप होंसी हँस दिये । जीवन वैडरूम में घुमा, फ्रेमदार शाशे जडे पलंग जिन पर राजहस्त-सी श्वेत रेशम की चादरें । सिग्हाने की ड्रैसिंग टेबिल पर खुली पडी इत्र की शीशी ने कमरा तर कर रक्खा था ।

काँपते हाथो से जीवन ने दोनो लिहाफ पलंग पर रख दिये ।

×

×

×

“अरे राम री ! हाय चाची मर गई ! अब की न बचूँगी !” गुनिया कराह उठी । “अरी चाची ! . . .”

दाई ने तब सिर पर हाथ फेरकर कहा, “बचेगी काहे नही विटिया, जरा हिम्मत कर और यह जीवना कहाँ है ?”

गुनिया के मुँह से इतने कष्ट में भी गाली निकली, “जाने कहाँ मर गया जाकर । चाची इसने तो मुझे खा लिया । एक रुपया नूरन से उधार लेकर दिया था कि गुड, तेल, सोठ ले आ । घर में तो कुछ भी नही है हाय राम जो ‘मर गई ..’” गुनिया कराह उठी ।

“तेल भी नही है ।” दाई चिन्तित हो उठी । अब क्या होगा, आने तो दो इस जीवना को कंसी खबर लेती हूँ । घरवाली के प्राण होठो पर आ रहे अरे ‘भाप कहीं वोतल चढाये पडा होगा । बडप्रडाते हुए दाई ने उठकर कहा, “विटिया धवराना मत, मैं घर से तेल ले आऊँ अरी” गुनिया को बुला लाऊँ । इस वार मेरे प्रकले से नही संभलेगा । देखूँ सुखुषा हो, तो उस नवाब की तलाक में भेजूँ ।”

दाई चली गई, इस कदरे में ही रहती है वह । पडीस के नाते गुनिया से बहुत सगापन है उसका ।

“अरी मैया ! हाय भगवान् ! अरी चाची ! मरी !” यूँ तो गुनिया की कराहट बढ़ रही थी । अपनी भूखी-प्यासी तगी-तुरशी ने उस जर्जर देह पर गुनिया को यह आठवाँ प्रसव था । आज भी दो दिन से निराहार थी । तिस पर भी कल तक टेने-दार के यहाँ गेहूँ फटकने जाती रही है । सात रुपयो की कर्जदार जो है उनकी ।

“अरी चाची !” एक बडी चीज मार के गुनिया मूर्च्छित हो गई । पावती दबू को खिला रही थी । दाई ने उसे कोठरी में घुमने से मना कर दिया था, पर माँ की चीख सुनकर वह भाई को रोता छोडकर भीतर चली गई ।

“अरी अम्मा !” रक्त ने लयपय मूर्च्छिना माँ से लिपटकर वह भी रो उठी ।

जीवन ताडीखाने में पडा गा रहा था—‘नजर जब साका पे टानी जायगी,

किस तरह तबियत सँभाली जायगी' और सुखुआ उसका कवा पकडे कह रहा था, "साले ताडी पिये पडा है । उधर भौजी के प्राण निकलने को हो रहे हैं । चल, घर चल ।"

"घर, मेरा घर कहाँ है ?" जीवन इस समय ताडी की तरफ में था । "दुनिया में मेरा घर कहाँ है ? गरीब के भी कभी घर होता है, नहीं गरीब तो बस अमीरो का बोझा ढोने को गधे होते हैं । नहीं गधो मे भी बदतर । गधो को अपनी घरवाली की, बच्चो की, कर्ज देने की चिन्ता नहीं करनी पडती मगर गरीब को ।"

"सुसुरे सायरी छांट रहा है । भौजी मर गई तो घर धीरान हो जायेगा ।"

"मर जाने दो दु खो से छूट जायेगी । नरक से सुरग में पहुँच जायगी ।"

जीवन ने सुखुआ का हाथ झटककर आराम से पाँव फँलाकर लेटते हुए कहा, 'अरे बच्चू, फाँसी का डर न हो तो मैं सब का गला घोट दूँ । भूख-प्यास से सिसक-सिसक कर मरने से तो एक बार मर जाये तो अच्छा ।"

सुखुआ ने उसके मुँह पर ठडे पानी के छीटे मारकर कहा, "अच्छा बाबा, मर जाने दे । तू घर तो चल ।"

"नहीं, एक बार नहीं । हजार बार नहीं । तुम कौन होते हो मुझे घ ले जाने वाले ?" और फिर सुखुआ के कान से मुँह लगाकर जीवन बोला, "जानता है घर पर मकानदार का मनीम मेरा सिर तोड देगा । चार महीने का किराया चढ गया है । इससे तो आग्रो मेरी जान, वाइसकोप चलें, दिल बहलेगा । आँखो में तरावट आयेगी । यह लो पैसे अरे घत् तेरे की पैसे कहाँ गये एँ "

"मर साले ।" सुखुआ उसे छोडकर बाहर आ गया । शाम को नशा उतरने पर जीवन घर पहुँचा । गुनिया तब आखिरी साँसें खीच रही थी ।

गुनिया मर गई । दो दिन बाद उसका सूखा-सा नवजात शिशु भी चल बसा । कटरेवालो ने चन्दा करके कफन-काठी का इन्तजाम किया था ।

जीवन को सब लानत भेजते थे । इसी के ढगों से गुनिया बे मौत मर गई । और अब बच्चू भी मरने को पडा था । पर्याप्त कपडो के अभाव में उस कृशकाय बालक को ठड लग गई ।

खैराती अस्पताल से पार्वती दवा लाई थी । दाई उपलो की आँच से उसे सेंक रही थी और जीवन सर झुकाए पाटी के पास बैठा था ।

'पानी-पानी' बच्चू कराहना छोडकर चिल्ला उठा 'पानी 'ज्वर से उसके नेत्र लाल अगारे हो रहे थे ।

गुड की बनी चाय का एक चम्मच उसके मुँह में छोडकर दाई ने पुचकार कर कहा, "पीले मेरे भैया अच्छा हो जायेगा ।" फिर जीवन को कठोर दृष्टि से

ताककर बोली, “मुरदे-सा क्या बैठा है ?” जाकर किसी वैद-हकीम को ला । लुगाई को श्रीर चार-पाँच बच्चे को तो खा लिया । अभी भूख नहीं मिटी ?”

जीवन इस समय नशे में नहीं था उसका मन मसल उठा, रुआसे स्वर में बोला, “चाची, गुनिया तो खैर मेरी लापरवाही से मर गई पर किसना श्रीर गीमती भी मने खा लिये तब तो मैं नसा-पानी कुछ नहीं करता था । उनके लिए तो मेवालाल से कर्जा भी लिया था जो अब तक अमरवेल की तरह बढ़ रहा है ।”

दाई ने नाक चढाकर उत्तर दिया, “तब तो राम की नजर ही टेढ़ी थी । छः महीने से तू बेकार बैठा था पर पीछे तो काम लग जाने पर भी तेरे ढग ब्रिगड गये ।”

बच्चू की छटपटाहट बढ़ रही थी । दाई ने उद्विग्न होकर कहा, “जल्दी जा, हाथ-पाँव जोड़कर हकीम जी को बुला ला ।” जीवन चला निराश, धका हुआ मन लिये जीवन चला ।

सडक पर श्यामा ही था कि पीछे से मुनीम ने उसे पुकारकर कहा, “ऐ साले, जीवन के बच्चे । कहां छिपा रहता है ? चल लाला बुलाते है ।”

“भैया ।” जीवन गिडगिडाया, “उन्से कहना मेरा बच्चा सत्त वीमार है, अच्छा हो जायेगा तो धीरे-धीरे सब पाट ढूंगा । अब हकीम के जा रहा हूँ ।”

“बहाने छोड़कर सीधी तरह चल ।” मुनीम ने उसका हाथ खींचकर कहा ।

फिर दो घंटे बाद लाला ने सैकड़ों गालियाँ श्रीर जेल की धमकी देकर उसे छोडा । हकीम को दिये जाने वाले रुपये किराये के ऐवज में काट लिये । कहां तक सब करता बेचारा लाला ।

हकीम भी नहीं आया । पर दवा दे दी और अपने रूपों का कडा तकाजा भी कर दिया । जीवन दवाई की पुडिया लिये लौटा, उसे दीख गया था कि बच्चू बचेगा नहीं । और उसका रह-रह कर कराहना, ऐंठना, सिर पटकना, पार्वती का रोना, दाई माँ की कडवी-तीखी बातें और मुनीम को गालियाँ, ठेकेदार की फटकारें, उसका सिर घूम गया । पुडिया नाले में फेंककर वह दूसरी और चल दिया ।

दूसरे दिन सुखुआ ने कलंबारिया में अंधे पडे जीवन को सैकड़ों गालियाँ सुना कर कहा, “मुमरे, कसाई ! बच्चा तडप-नडपकर मर गया । तू यहाँ मौज कर रहा है । हरामी के पिल्ले जा । पार्वती और जगू को अफीम देकर मुला दे । फिर निश्चिन्त होकर यहाँ डेरा जमाड्यो । उन्हें क्यों छाड दिया । तेरे तबनासी पेट में तो सभी समा जायेंगे, सभी ।”

श्रीर अब पडिए रेडियो-नाटक रूपान्तर का स्त्रिष्ट ।

आदमखोर

रूपान्तरकार : हरिश्चन्द्र खन्ना

(बाजार की चहल-पहल वगैरह को आवाजें और मिला-जुला शोरोगुल, जो कुछ देर बाद नैपथ्य में चला जाये।)

जीवन—भई बाह, यह शहर है कि इन्द्रपुरी। क्यों गुनिया ऐसा नजारा कभी देखा है ?

गुनिया—गाँव में ऐसा नजारा कैसे देखते ?

जीवन—अरे गाँव में था ही क्या खाक ! दिन-रात के फाके, और फाँकने के लिए मनो मिट्टी। तू ने रोके रखा, नहीं तो मैं गाँव कब का छोड़ चला था।

गुनिया—मुझे भय जो लगता था।

जीवन—भरी पगली शहर से क्या भय ? शहर तो स्वर्ग का नजारा है, स्वर्ग का। देखती नहीं दायें-बायें बड़ी-बड़ी दुकानें, लकड़क चमाचम सामानो से सजी हुई, और बिजली की रोशनी में जगमगानी हुई बड़ी-बड़ी सड़कें। फर्राटे भरती मोटरकार।

गुनिया—है तो इन्द्रपुरी, पर इसमें ठौर भी मिलेगा कि नहीं ?

जीवन—भरी बाह ! मिलेगी क्यों नहीं ! तू देखती तो रहना। तुम्हें हथेली पर सरसो जमा के न दिखा दूँ तो जीवन नाम नहीं। तू ने तो मुझे मानो नैल ही पहना रखे थे नहीं तो मैं कभी का शहर चला आया होता।

गुनिया—जरा यहीं दम ले ले। अब तो पाँव थक गये मेरे।

जीवन—हाँ हाँ, पल भर रुक जायें यहाँ।

(बाजार का शोर एक बार आकर फिर नैपथ्य में चला जाता है।)

आ यहाँ बैठ जा गुनिया। (अवकाश)

गुनिया—हूँ ह !

जीवन—गुनिया, तू ने रात भर से कुछ नहीं खाया, मुख कैसा मुरझा गया है तेरा ?

गुनिया—हाँ, गला सूखकर लकड़ी हो रहा है।

जीवन—(रुककर) रस पियेगी ?

गुनिया—पी लूँगी, पर यहाँ रस कहाँ है ?

जीवन—उधर देख। उस घड़ियोवाली दुकान के बराबर खड़ा है रसवाला।

गुनिया—पर बड़ा तेज बिक रहा होगा। और कुल्हड़ भी कैसे छोटे-छोटे हैं।

जीवन—चल जाने दे। चार पैसे के चार ले लेंगे। कुछ तो आसरा ही ही जायेगा। अच्छा तू यहाँ रह, मैं लाता हूँ।

(बाज़ार का शोर फिर उभरे और कम हो जाये ।)

जीवन—भैया ! चार कुल्हड़ रस दीजो ।

रसवाला—चार कुल्हड़ ! गाँठ में पैसे भी हैं या नहीं ?

जीवन—(तुनककर) हैं क्यों नहीं ? लो इकन्नी, जल्दी दो, हमें दूर जाना है ।

रसवाला—इकन्नी, इसका तो एक कुल्हड़ आयेगा ।

जीवन—एक ? अरे जरा-सा तो कुल्हड़ है । मुश्किल से पाव भर रस भी न आता होगा । और इसका एक आना ।

रसवाला—(हँसते हुए) क्या पहले-पहल शहर देखा है भैया ?

(बाज़ार का शोर फिर उभरे और क्रमशः कम होता जाये ।)

गुनिया—रस नहीं लाये ?

जीवन—नहीं गुनिया, सचमुच बड़ा तेज विक रहा है । एक आने में आता है एक कुल्हड़ ।

गुनिया—आग लगाओ रस-वस में । चलो आगे चलें । दिन चढ़ा ही जा रहा है ।

जीवन—हाँ गुनिया, अब तो चलना ही चाहिए, कहीं ठिकाना तलाश करके तुम्हें वहाँ बिठा के मैं काम ढूँढने जाऊँगा ।

(बाज़ार का शोर धीरे-धीरे विलीन हो जाय ।)

जीवन—सुकर है भगवान का गुनिया, दिन भर भूखे-प्यासे फिरते सिर छिपाने को ठिकाना मिल गया । कौसा दयालू है सेठ मेवालाल ।

गुनिया—यह खपरैल की कोठरी तो पूरा जेलखाना है, हमारा गाँव

जीवन—खबरदार गुनिया, जो मुझे बार-बार गाँव की रागिनी मुनाई ।

गुनिया—अच्छा भई, मेरी मजाल है जो मैं कुछ भी बोल जाऊँ । तू तो मुझे सदा फाँसी लगाये रखे है ।

जीवन—अरे नाराज हो गई गुनिया । मोच तो टाई रुपये में भला सहर में कहीं ठिकाना मिल सकता है । और हम यहाँ क्या सदा के लिए बँटे रहेंगे ? अभी परदेसी है और अनजान भी । जरा जान-पहचान हो जाये देखना कौसा आलीशान ठिकाना ढूँढ निकालता हूँ अपनी रानी के लिए ।

(अन्तराल सगत)

सेठ मेवालाल—मैंने कहा मुनीम जी, इसका जरूर बन्दोबस्त होना चाहिए । यह कैसे तोता-चदम लोग है ।

मुनीमजी—ठीक है, सेठ जी ।

सेठ मेवालाल—इतना पैसा बाजार तीन-पैतीम परिवारों को शरण दे रखी है । फिर भी जब काम कटो खाँड़ें निकालने है । नेकी को कोई जानता भी नहीं ।

मुनीमजी—कमीन लोग है सेठ जी इनसे क्या आशा हो सकती है नैकी की ? यह तो जब बस चले गिला ही करेंगे ।

सेठ मेवालाल—प्ररे हमने इन सालो के लिए क्या कुछ नहीं किया । कटरे में नीम के पेठ लगवाये है । जहाँ गर्मियो में मजे से हवा खाओ, जाडो में धूप सँको और वरसात में भूला भूलो ।

मुनीम—आपने तो गरीब किरायेदारो के लिए बहुत कुछ किया है सेठ जी ।

सेठ—पर यह सब-के-सब नमकहराम है । अब कहते है एक कुर्वा सुदयाओ । अरे नल क्या आग लगाने को लगा रखा है ?

मुनीम—सेठ जी वे कहते है वहाँ साँभ-सवेरे महाभारत मचा रहता है ।

सेठ—सच !

मुनीम—(खिसियानेपन से) और कहते है दो सा प्राणियों में वह नल ऐसा है जैसे ऊँट के मुँह में जीरा ।

सेठ—बड़े आये है नवाबजादे ! सरकारी नल से पानी लाते तो पता चलता । कमर टूट जाती पानी ढो-ढोकर ।

मुनीम—और किराया भी क्या सी-पचास ले लेते है हम । ढाई रुपये में अलग-अलग खपरैलें कहाँ मिलती है । टूटे-फूटे दडवे भी पाँच-पाँच सात-सात रुपये में आते है ।

सेठ—और उनमें भी कबूतरखानो को तरह ऊपर-नीचे दस-दस किरायेदार रहते है ।

मुनीम—कमाते क्या है साले, जिस पर इतना नाज है । कोई रेवडी-मूँगफनी वाला है, कोई आलू मटर का खोचा लगाता है, और कोई प्याऊ पर पानी पिलाता है, या मिल में मजदूरी करता है ।

सेठ—प्ररे रुपये-पैसे के मामले में तो उनको हमारा जन्म भर आभारी रहना चाहिए मुनीम जी । सिर्फ एक आना रुपये के व्याज पर रुपे उधार दे देता हूँ ।

मुनीम—और वह भी बिना कागज-पत्तर कराये ।

(नेपथ्य में ढोलक की आवाज आती है, और फिर बहुत से कहकहे गूँज उठते है, और आल्हा का स्वर भी उठता है जो नेपथ्य में जारी रहता है)

सेठ—प्ररे यह क्या हुल्लड मच रहा है ?

मुनीम—जाने क्या कोहराम मचाये रखते है दिन-रात ?

सेठ—इयो मुनीम जी, यह गाने की बैठक कब से शुरू हुई ?

मुनीम—जीवन को बड़े पर लग गये है सेठ जी । आजकल बड़े रग में है वह ।

सेठ—अच्छा ! कल बुलाओ साले को । सारा रंग निकाल दूँगा ।

(गाना बिल्कुल साफ़ सुनाई देता है, मेवालाल और मुनीम जी की आवाज़ नेपथ्य में डूब जाती है, और आल्हा बन्द हो जाती है । सब की हँसी)

एक आवाज़—अरे बाहू कैसा आल्हा पढा जीवन !

दूसरी आवाज़—अरे जीवन के क्या कहने !

तीसरी आवाज़—इस साले के तो गले में कोयल बँठी है । भाग फूटे हैं इसके जो यहाँ पडा सड रहा है ।

दूसरी आवाज़—किसी ठेठर वाले ने देखा होता तो तुरन्त ही ले जाता इसे ।

जीवन—अच्छा भई, तुम मजाक करते हो तो हम नहीं गाते ।

एक—अरे नाराज हो गये ।

तीसरा—भई बाहू, हमने तेरे गुण की तारीफ़ की तो नाराज होने लगे ।

दूसरा—हाँ तो हो जायें शुरु फिर

जीवन—अब नहीं फिर कभी सही ।

तीसरा—भई यह नाराजगी अच्छी नहीं ।

जीवन—मैं नाराज नहीं हुआ सुखुआ । साँभ पड गई है अब घर चलना चाहिए ।

तीसरा—चला जाईयो । घर कही उडा जाये है क्या ? अभी तो धूप मेठ के चवतरे से भी नहीं ढली ।

जीवन—अरे नहीं भाई, घर में तकलीफ़ है ।

दूसरा—क्या तकलीफ़ है ?

सखुवा—अरे गुनिया की दशा ऐनी-बैनी है ना ।

(सब का कहकहा जो उदय अन्तराल संगीत में समाविष्ट हो जाता है)

जीवन—उधर क्या कर रही है गुनिया ?

गुनिया—(दूर से) जूए बिन रही हूँ, मरो ने जान द्वा डाली है ।

जीवन—जरा एक-आध अगारा तो ला दे चूहटे ने ।

गुनिया—क्यों, क्या करेगा अगारे को ।

जीवन—तम्बाकू पियूँगा । जरा तलब हो रही है ।

गुनिया—दिन में बितनी बार पियोगे चिलम ? नुष्टारी तलब बुझनी भी है कही ।

जीवन—(हँसते हुए) अरी गुनिया, तू क्या जाने क्या गजब टाती है वह तलब भी । पल भर न बुके तो त्रग त्रग दुन्नने लगता है । हाँ, तो ला एत-आघा अगारा ।

गुनिया—(अवकाश के पश्चात् पास आकर) यह ले ।

(चिलम के लम्बे-लम्बे फश लगाने की ध्वनि)

गुनिया—मैंने कहा आज एक चीज ला देगा ?

जीवन—तुझे किस चीज की तलब हुई ?

गुनिया—अम्बिया की चटनी को जी कर रहा है । एक ही पैसे की ला दो चाहे ।

जीवन—तेरी तो अक्ल मारी गई है । भला एक पैसे में क्या अम्बिया मिलेगी ? किसी ने दी भी तो छोटी-सी एक पकड़ा देगा । फिर उसके साथ एक पैसे की घनिया-पोदीना लें तब तेरे लिए चटनी बने । इससे दो पैसे की हरी मिर्च मंगा ले । सांभ-सवेरे की रोटी को काफी होगी । सब मजे से भरपेट खा लेंगे ।

गुनिया—(जलकर) तेरे तो सदा यही ढग रहे । कभी अपनी खुशी से एक पैसे का गुड भी न खिलाया । ऐसी दशा में नारियें कितना खट्टा-मिट्टा खाती हैं । मेरे भाग से एक अम्बिया भी उठ गई ।

जीवन—(गुस्से से) ऐसा ही गुड खाना है तो चली जा किसी सेठ-साहूकार के साथ । खूब मेवा-मिसरी खिलायेगा । एक हो, दो हो, तेरी तो हर साल वही मुसीबत रहती है । कहाँ तक खट्टा-मिट्टा चटाऊँ ? फिर तुझे खिलाऊँ या इन कीड़ों का पेट भरूँ । सवेरे से लेकर रात दस बजे तक बैल की तरह जुता रहता हूँ, इस पर भी तुझे सन्तोष न हो तो ला गले में फाँसी लगा लूँ ।

गुनिया—अरे जा वे सरम, दिन में सात बार फाँसी लगाता है, मरा तो एक बार भी नहीं । तू सवेरे से रात तक जुता रहता है तो मैं क्या हाथ-पर-हाथ घरे बैठी रहती हूँ । तेरे धी-पूतों को और तुझे बनाकर नहीं खिलाती । घर का सारा धन्धा नहीं करती । चाकरी करके जो चार पैसे कमाती हूँ वह भी बड़े पेट में भोक देती हूँ । फिर भी जब देखो तब

जीवन—(दाँत पीसकर) तब क्या ! सुसरी बक-बक किये जाती है । उठ रोटी बना नहीं तो उठ के पूजा कर दूँगा ।

गुनिया—रोटी क्या अपने सिर से बनाऊँ ?

जीवन—क्यों आटा नहीं है क्या ?

गुनिया—राख है फाँकने को

जीवन—अरी फिर वही बक-बक ! उठूँ और करूँ तेरी मुरम्मत घर में आटा नहीं है तो जा पडीस में से कही से माँग ला । (चिलम फूँककर) उधार ले रहे हैं, कल-परसो लौटा देंगे ।

गुनिया—लौटा देगा नवावजाद । परसो जैसे जादू के रुपये बना देगा, यह ।

(यह वाक्य कहते-कहते गुनिया का प्रस्थान करना)

जीवन—हे भगवान् ! इस श्रौरत ने तो जीवन अजीरण कर रखा है । जी में आता है कही चला जाऊँ । बच्चो का ह्याल न होता तो चला ही जाता । अच्छा देखो, कब तक चलती है ।

(श्रन्तिम शब्द अन्तराल संगीत में लय हो जाते हैं)

एक आवाज—सहर में आकर उसकी काया पलट गई ।

दूसरा—तब कहते हो भैया जब आया था गऊ था पर अब देखो

सुखवा—कीड़े को हवा लगने से पर लग गये हैं ।

एक—कौन ऐव है जो अब उस से बन्द रहा है । ताड़ी भी पीता है, गाँजे की दम वह लगाता है । बखत-बेबखत बाहर भी रहता है । दारु पीता है, श्रौर जूआ भी खेलता है ।

सुखवा—आफत तो बाल-बच्चो पै आती है भाई, जब आया था गुनिया को हाथो की छाया में रखता था ।

दूसरा—इनसे क्या छिपा है सुखवा ? पहली बार गुनिया जब गर्भवती हुई थी तब उसने अपने दिलपसन्द चाँदी के बटन बेचकर भी उमकी खातिरदारी करी थी ।

सुखवा—श्रौर अब तो यह हाल है कि बात करे तो उसे काटने को दौड़ता है । अरे उस दिन गुनिया ने किमना के कुरते को पैमे दिये श्रौर आप रात तक लोटे नहीं । गुनिया मेरे पास आई, बोली, भैया सुखवा, जरा जा के उम कर्म-फूटे को तो ढूँढ ला । मैंने पूछा गया कहाँ है ? बोली, बालक के कुर्ता नहीं था मैंने दाम देकर बाजार भेजा है । अरे मैंने बाजार का कोना-बोना छान मारा पर जीवन का न नाम था न निशान ।

आवाज—कहाँ गुम हो गया था ?

सुखवा—ताड़ीखाने में ।

नं० १—अरे !

सुखवा—श्रौर रकम सारी गुल ।

२—जूआ खेलता है साला ।

१—अरे भाई बट्टे के बदमाशो ने उसे भी बिगाट डाला है । बरना वह तो ऐसा न था ।

२—अरे रहने दो, मैंने तो तब ही उसके तीर देख लिये थे जब वह धवनानी के अड्डे पै आने-जाने लगा था ।

(अन्तराल संगीत)

गुनिया—(व्यथित स्वर) अरी चाची !

दाई—जीवन कहाँ है गुनिया ?

गुनिया—जाने कहाँ मर गया जाकर । अरी चाची, उसने तो मुझे खा लिया । एक रुपया नूरन से उधार लेकर दिया था कि दवादारू ले आ । हाय राम जी, उसने घर बरबाद कर दिया है मेरा । हे राम ! कैंपी घडो थी जब गाँव छोड़कर सहर में आये ।

दाई—अच्छा जाने तो दे उस नास-पीटे नसई को । देखना कैंसी खबर लेती हूँ । घर वाली के प्राण होटो पर आ रहे हैं और आप कही ताडी चढाये पडा होगा ।

गुनिया—हे रामजी ! मुझे मौत भी तो नहीं आती ।

दाई—ब्रेटा, धवरा मत, तू अच्छी हो जाएगी । देखूँ सुखवा हो तो उसे उस नवाब की तलाश में भेजूँ ।

गुनिया—मर जाऊँगी चाची अकेली मर जाऊँगी ।

दाई—धवरा नहीं विटिया, मैं अभी आई कि आई—

(अन्तराल सगीत)

(ताडीखाने के वातावरण का प्रभाव, जो दृश्य की पृष्ठभूमि में बना रहता है)

जीवन—(गुनगुनाता है)

नजर जब साकी पै ढाली जायेगी ।

किस तरह तवियत सँभाली जायेगी ॥

१—वाह वाह वाह, अरे मैं कहता नहीं था तेरे गले में कोयल बैठी रहती है ! हाँ

२—कोयल, हाँ हाँ ।

१—हाँ हाँ कोयल ! (सब हँसते हैं)

सुखवा—(आते हुए) जीवन अरे जीवन

जीवन—ऐं, क्या है बे क्या है ?

सुखवा—चल, घर चल ।

जीवन—घर ? क्यों ? नहीं नहीं (फिर गाने लगता है)

नजर जब साकी पै

सुखवा—साले, ताडी पिये पडा है । उधर भोजी के प्राण निकलने को हो रहे हैं । चल घर, चल घर ।

जीवन—घर ! मेरा घर कहाँ है ?

सुखवा—साले ताडी की तरग में घर भी भूल गया ।

जीवन—दुनिया मे मेरा घर कहां है ? गरीब के भी घर होता है क्या ? नहीं नहीं, गरीब के घर नहीं होता । गरीब तो अमीरो का बोझ डोने का गधा होता है ।

सुखवा—गधा, अरे गधे के बच्चे ! घर चलेगा या नहीं ।

जीवन—नहीं नहीं सुखवा, गधो से भी बदतर । गधो को अपनी घर वाली और बच्चो को खर्च देने की चिंता तो नहीं करनी पडती । मगर गरीब को .

सुखवा—ममूरे सायरी छांट रहा है । भोजी मर गई तो घर वीरान हो जायेगा ।

जीवन—मर जाने दे । दु खो से छूट जायेगी । नर्क से सुर्ग में पहुँच जायेगी ।

सुखवा—साले सीधी तरह चलता है या ले जाऊँ घसीट के ।

जीवन—ऐ, जवरदस्ती ले जायेगा 'जवरदस्ती' .

सुखवा—(बेजार होकर) अरे भई घर चल, घर .

जीवन—अरे बच्चू फांसी का डर न हो तो मैं सब का गला घोट दूँ । भूख-प्यास से सिसक-सिसक कर मरने से तो एक वार मर जाना अच्छा है ।

सुखवा—(पानी का छीटा देकर) जीवन !

जीवन—अरे . पानी .

सुखवा—भई जीवन जरा सुरत तो सँभाल ।

जीवन—वह मर जायेगी सुखवा । सब मर जायेंगे ।

सुखवा—अच्छा बाबा, मर जाने दे । तू घर चल ।

जीवन—नहीं, एक वार नहीं, हजार वार नहीं । तुम कौन होते हो मुझे घर ले जाने वाले । (फिर कान में कहते हुए) अरे सुखवा, जानता है घर पर मकानदार का मुनीम मेरा सिर फोड देगा । चार महीने का किराया चड गया है । इससे तो आ मेरी जान पाव भर गुलगुले खायें और चले वाईस्कोप । दिल वहलोगा । आँखों में तरावट आयेगी । (हँसता है)

सुखवा—पल्ले खाने को पैसे नहीं । वाईस्कोप जायेगा साला नवाबजादा ।

जीवन—है क्या नहीं यह रूहे पैसे अरे ! घसत तेरो । पैसे कहां गये ? ऐ ! (चिल्लाकर) अरे मैं लुट गया ! अरे यारो मैं लुट गया !

सुखवा—मर नाले पडा रह यही, मैं तो जाता हूँ ।

(ताडीखाने का शोर एक वार फिर उभरता है और फिर धीरे-धीरे दूब जाता है अन्तराल संगीत में)

जीवन—हाय राम !

सुखवा—वो नाले सा मरा ना भोजी को भी । तेरे टगो मे दुनिया बेमौत

मर गई। और अब बच्चा भी पढा है।

दाई—कैसी कडाके की सर्दी है। बच्चे के लिए मोटा कपडा भी तो नही।

जीवन—मैं कहीं से लाऊँ मोटा कपडा ?

सुखवा—ताडी वाईस्कोप को तुम्हे पैसे मिल जाते है। एक नही है तो घर वालो के लिए नही।

दाई—सुखवा, जानें दे इन बातो को। भला देख तो पारवती आई कि नही। खैराती हस्पताल में गई थी।

जीवन—दवाई तो ले आई चाची।

दाई—तो देता क्यो नही मुझे ?

बच्चा—(कराहते हुए) पानी पानी पानी

सुखवा—अरे राम, क्या गजब का ज्वर है। अर्खें अगारा हो रही है।

दाई—पी ले मेरे भैया ! अच्छा हो जायेगा। (कठोरता से) मुर्दे-सा क्या बैठा है, जाकर किसी वैद्य या हकीम को ला। लुगाई और चार बच्चो को खा लिया अभी भूख नही मिटी।

जीवन—(रोते स्वर में) चाची, गुनिया तो खैर मेरी वेपरवाही से गई, पर कन्हैया और गोमती को भी मेने खा लिया। तब तो मैं नसा-पानी कुछ नही करता था। उन्ही के लिए तो मेवालाल से करजा लिया था जो अब अमरबेल की तरह बढ़ रहा है।

दाई—तब तो राम की नजर ही टेढी थी। छै महीने से तो बेकार बैठा था, पर पीछे तो काम लग जाने पर तेरे ढग बिगड गये।

सुखवा—अब तो साला सब को फाँसी लगाने की सोच रहा है।

(बच्चा छटपटा रहा है)

दाई—(घबराकर) जल्दी जा, हाथ-पाँव जोड़कर हकीम जी को बुला ला।

सुखवा—कपडे न होने से बेचारे को ठड लग गई है। लेकिन अच्छा हो जायेगा दवा-दारू से।

दाई—जो उठ खडा हो तो जानें, सुखवा। अभी तो मूर्च्छित पडा है, बेचारा।

(अन्तराल सगीत)

(फिर सडक पर ट्रॅफिक का शोर वगैरह, जो कुछ सैकिडों के बाव नैपथ्य में चलता जाता है)

मुनीम—(दूर से आवाज आती है) अरे ओ जीवन ! रुक साले। अब तो बात भी नहीं सुनता। (पास आकर) क्यो वे, कहीं छिपा रहा इत्ते दिन ? चल

लाला बुलाते हैं ।

जीवन—(गिडगिडाकर) भैया ! उनसे कहना मेरा बच्चा सस्ते-बोमार है, अच्छा हो जायेगा तो धीरे-धीरे सब पाट दूँगा । अब जग हकीम के जा रहा हूँ ।

मुनीम—बहाने छोडकर सीधी तरह चलता है या

जीवन—तुम्हारे पाँव पडता हूँ मुनीम जी । मैं मुनीमत में हूँ ।

मुनीम—मुसीबत में, साले मुसीबत में है तो ताडीखाने में क्यों पडा रहता है ? और जो देने की हिम्मत नहीं थी तो उधार क्यों लिया ? बखत-बे-बखत रुपया मिल जाता है, इस पर इतनी अकड दिखाते हो । नमकहराम कहीं के !

जीवन—गालियाँ क्यों देते हो भाई ?

मुनीम—गालियाँ न दूँ तो फूल बरसाऊँ क्या तुम्ह पर ? ऐसी नाजुक तबीयत थी तो बखत पर किराया-कजों चुकता किया होता ।

जीवन—अरे दे दूँगा । रुपया ही लोगे, जान तो नहीं लोगे मेरी ।

मुनीम—लेंगे कैसे नहीं । रुपया नहीं देगा तो हम कैसे छोड देंगे तुम्हें ? चल सीधा सेठ के पास और फिर जाता रहियो हकीम-डाक्टर के पास ।

जीवन—और मेरा बच्चा...

मुनीम—भर नहीं जायेगा तेरा बच्चा । चल

जीवन—मुनीम जी 'मैं' 'मैं' .

(घसीटकर ले जाता है)

मुनीम—अबे चल चल । वार्ते वही चलकर बनाइयो ।

(यें शब्द धीरे-धीरे विलीन होते हैं, और सेठ के सवाद उभरते हैं)

मेवालाल—क्यों वे जीवन के बच्चे ! किस कवर में उतर गया था तू जो इत्ते दिन मिला नहीं ।

मुनीम—धोखा देने में तो बडा काईर्या है सेठ जी । टुँटवाते-डुँडवाते मेरा चेता गरदान कर दिया । जब जाओ घर नहीं, जब जाओ घर नहीं ।

सेठ—कहाँ रहता है वे तू ?

जीवन—मेरे घर बडी मुनीमत हूँ सेठ जी । दो बालक हैं-वे-वे-वे-वे हए उठ गये, बीबी भर गई, बच्चा बूवार में तडप रहा है ।

मुनीम—और तब भी तू नबाबजादा ताडीखाने में गुनछरें उठाता रहता है ।

सेठ—हमारे करजें का क्या हुआ ?

जीवन—(गिडगिडाकर) थोटी मोहलत दे दो सेठ जी । बच्चा अच्छा हो जाये तो सब चुकता कर दूँगा । तुम तो हमारे भाई-बाप हो ।

सेठ—यह बहाने तो मैं कई बार सुन चुका हूँ जीवन ! अब की बार जान

खोल के सुन ले, अगर दो-चार रोज में सारी रकम अदा न की तो नालिश कर दूंगा ।

मुनीम—और फिर देखना क्या होता है । हवालात की हवा खाओगे । अदालतों में बीस चक्कर लगाओगे । साल-डेढ़ साल जेल का पानी पियोगे, सारी नवाबी घर आ जायेगी ।

जीवन—सेठ जी ! मैं सारी रकम अदा कर दूंगा ।

सेठ—आखिरी बार छोड़ रहा हूँ । अब की बार देर की तो देखना क्या हाल करता हूँ । हरामखोर कही के ! लेने को हाथ पसार के लेंगे और देते समय इनके प्राण निकलने लगते हैं ! हरामखोर कही के !

(स्वर-विलयन और अन्तराल संगीत)

जीवन—(हाँपता हुआ) जरा जल्दी कर दीजिये हकीम जी ।

हकीम—ऐसी क्या आफत है ? (फिर काम में लग जाते हैं) हूँ, हूँ

जीवन—हकीम जी ! (तनिक अवकाश के पश्चात् साग्रह) हकीम जी !

हकीम—अरे भई कोई जलजीरा तो है नहीं कि एक कुल्हड़ा तुम्हारे हाथ पकड़वा दूँ । दवा-दारू का मामला है ।

जीवन—अभी-अभी सेठ जी से छुटकारा पा के आया हूँ हकीम जी ! बड़ा जालिम आदमी है । वहाँ घर पर बालक मौत के मुँह में पड़ा है यहाँ सेठ मुझे तुम्हारे पास नहीं आने देता था ।

हकीम—बयो, तूने उसका क्या विगाड़ा ?

जीवन—किराये में जरा देर हो गई । बहुत जान को आ गया है । बड़ी मुश्किल से रिहाई हुई । भगवान् तुम्हें बनाये रखे । तुरन्त चलकर मेरे बालक को देख लो ।

हकीम—भई चल तो मैं नहीं सकता जीवन ।

जीवन—हकीम जी

हकीम—काम बहुत ज्यादा है आजकल । तुम्हारे सग जाऊँ तो पीछे कई मरीज लौट जायेंगे ।

जीवन—बच्चे की हालत बड़ी खराब है हकीम जी ! रह-रह कर कराह रहा है ।

हकीम—तो मेरे पास क्या जादू है जो उसे पल भर में अच्छा कर देगा ?

जीवन—मैं तुम्हारे पाँव पडता हूँ हकीम जी ! मेरा मरता हुआ बालक बचा लो, हकीम जी !

हकीम—पुरानी रकम तो अब बक अदा की नही तू ने ।

जीवन—बच्चा अच्छा हो जाये तो कही मुरत आये । राम जी करेगा मैं सब चुकता कर दूँगा ।

हकीम—लेकिन दिन बहुत पड गये हैं । हम भी बाल-बच्चो वाले हैं । आज-कल कैसा जमाना जा रहा है, लेकिन तुम लोग ऐसे तोताचश्म हो कि दवा-दाए लेकर चले जाते हो और जब मरीज तन्दुरुस्त हो जाये तो फिर तू कौन और मैं कौन ।

जीवन—नहीं वैद जी, मैं ऐसा नहीं । तुम तो हमारे माई बाप हो हकीम जी । मैं सारी रकम दे दूँगा । जरा बालक अच्छा हो जाय सारी रकम अदा कर दूँगा ।

हकीम—अच्छा देखें, यह लो पुडिया दवा की । साँफ के अर्क से दे देना ।

जीवन—वह भी दिलवा दो न हकीम जी ।

हकीम—मेरे पास खत्म हो गया है । कही किसी अत्तार से लेते जाना । चार-छः पैसे का...नहीं तो पानी ही से दे देना । (स्वर विलयन)

(पृष्ठभूमि से गहन संगीत धीरे-धीरे उभरता है)

जीवन—(अपने आप से) पुडिया दे दी साले ने दूसरे का दुख तो समझने-बूझने नहीं, बडे वैद बने फिरते हैं साले, हाँ । इससे क्या होगा ? और बचेगा तो अब वह नहीं । उसका सर पटकना, कराहना और बदन की ऐंठन अच्छे लच्छन नहीं । गोमती और कन्हैया भी तो ऐसे ही करते थे । लेकिन मैं क्या करूँ ? मेरे ऐसे जीवन पर धिक्कार है । घर दाई की कडवी-तीखी बातें सुनी और साले सुखवा की भिरकी सुनी । सेठ से गालियाँ खाओ और सुबह ठेकेदार की फटकार खाओ । और दे दी साले ने एक छोटी-सी पुडिया । जाय खड्डे में साली ! यह गई । चुटकी भर नमक-बमक से कभी बीमारी जाती है । देखने को उसे समय नहीं, बडा आया लाट साहब ।

(अतराल संगीत)

दाई—अरे सुखवा ! दौड़ के आइयो मेरे पास ।

सुखवा—क्या है चाची ?

दाई—जा भाग के । बुला ला उस कर्मो-फूटे को । बालक तो ठटा हो गया ।

सुखवा—मर गया ?

दाई—मरता नहीं तो और क्या ? कल रात भर मूर्खा टहनी-ना नाँप रहा था और बदन की ऐंठन और फिर उसके ऊपर यह मर्दा ।

सुखवा—वह कहाँ होगा ?

दाई—हकीम के गया या ना ।

सुखवा—तब का नहीं आया ?

दाई—कहाँ आया । पारो कटरे भर में घूम आई है । हकीम के यहाँ भी फेंग कर आई लेकिन उसका न नाम है न निगान ।

सुखवा—पडा होगा सुसरा ताड़ीखाने में ।

दाई—वहाँ भी नहीं ।

सुखवा—वहाँ भी नहीं, तो फिर कहाँ मर गया जा के ?

दाई—सारे घर वालों को खा मरा । एक-एक कर के नासपीटा । अच्छा जरा खोज तो कर उस नामुराद की । कफन काठी का सामान भी तो नहीं घर में ।

सुखवा—अच्छा, जाता हूँ ।

(अतराल सगीत)

सुखवा—अरे, तू यहाँ, इस कलवरिया मे श्रौधा पडा क्या कर रहा है ?

जीवन—मे मे मैं कहाँ हूँ ?

सुखवा—पढा है साले नशे में । घन्त ! पीछे घर उजड गया ।

जीवन—अरे सुखवा ?

सुखवा—सुसरे नसई ! बच्चा तडप-तडप कर मर गया और तू यहाँ मौज कर रहा है ।

जीवन—मे मौज कर रहा हूँ ?

सुखवा—सुराही के पिल्ले, जा पारो और जग्गू को भी अफीम देकर सुला दे । फिर निश्चिन्त होकर यहाँ टरा जमाइयो । उन्हें क्या छोड दिया ?

जीवन—अरे सुखवा मेरा क्या दोस है इसमें ।

सुखवा—दोस क्या है । दोस तो उन बने बसो का है न, जिन्हे तू खा गया ।

जीवन—मेरा कुछ दोस नहीं सुखवा, मेरा कुछ दोस नहीं । दोस इस कटरे का है । जहाँ आकर मैं बरवाद हो गया ।

सुखवा—अरे साले यह सायरी फिर छांटता रहियो । घर चल बच्चे का कफन-काठी कौन करेगा ।

जीवन—बालक मर गया ?

सुखवा—लेकिन तुझे क्या ? कोई मरे तेरी बला से, कोई जिये तेरी बला से, तेरी-तरंग तो कभी नहीं टूटती ! तेरे सर्वनासी पेट में सभी उतर जायेंगे । साले आदम-खोर !

जीवन—(विल्कुल क्षीण स्वर में) मे, आदम खोर !

(सगीत)

६३. उपन्यास का रेडियो रूपान्तर—उपन्यास का क्षेत्र उपेक्षया अधिक विस्तृत है । उसमें बहुत सी घटना होती है, और मुख्य कथानक तथा सहायक कथानक से सम्बद्ध अनेक छोटे-बड़े प्रधान और गौण पात्र । इसलिए उपन्यास का रूपान्तर अधिक समय लेता है और अपेक्षया कठिन है । वैसे तो उपन्यास के रूपान्तर शिल्प और कहानी के

रूपान्तर शिल्प में कोई सद्धान्तिक अन्तर नहीं पर क्योंकि ममम्याएँ नया है इसलिए उस शिल्प का नये रूप से प्रयोग अपेक्षणीय है ।

उपन्यास के रेडियो-रूपान्तर की पहली और सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण समस्या है विस्तृत कथा का कुशल संक्षेप, जिससे कि मूल का भावार्थ तो मफननापूर्वक व्यक्त हो जाये किन्तु आवश्यक विवरणों की उलभन में फैसे विना । सबसे पहला काम है उपन्यास का अध्ययन । इसके बाद हमें उसकी माराश कथा लिख लेनी चाहिये । हम देखेंगे कि उपन्यास की मूल कथा या प्रधान कहानी के साथ अनेक अन्तरधारार्ये हैं, जो एक से अधिक घटनाक्रमों द्वारा व्यक्त होती हैं । और अनेक चरित्र ऐसे हैं जिनका पूरे उपन्यास के लिए तो महत्त्व है लेकिन उनके विना भी कहानी को प्रस्तुत किया जा सकता है । इन सब चरित्रों का विकास किया गया है । इन सब चरित्रों से सम्बन्धित अनेक वृत्त और घटनाएँ हैं जिनको संविवरण प्रस्तुत किया गया है । हम देखेंगे कि इन चरित्रों को eliminate करने से हम उपन्यास के एक बहुत बड़े भाग से वच गये हैं । हाँ, यह ध्यान रहे कि अगर अप्रधान पात्रों के कार्यकलाप का प्रधान पात्रों के विकास पर प्रभाव पडता हो या उनकी सहायता से प्रधान पात्रों के व्यक्तिगत रहस्यों की सूचना मिलती हो तो हमें उन पात्रों के उन महत्त्वपूर्ण वृत्तों को रूपान्तर में स्थान देना होगा, चाहे वह संकेतमात्र से ही क्यों न हो । इसके अतिरिक्त लेखक द्वारा दिये गये अनेक भाषण, वर्णन, व्याख्याएँ और समीक्षाएँ होंगी जो पढ़ने में निस्सन्देह रोचक हो । पहले-पहल हमें इच्छा होगी कि इन सब 'साहित्यिक' टुकड़ों को रूपान्तर में ले लिया जाये, लेकिन कुछ विचार करने पर हमें मालूम होगा कि हम न केवल इन्हें आसानी से छोड़ सकते हैं बल्कि उनकी उपस्थिति से रेडियो-रूपान्तर की लय (tempo) बिगडती है । उपन्यास की इस लुभावनी 'माया' से वचना बहुत जरूरी है ।'

साराश कथा लिख लेने के बाद रेडियो-रूपान्तर का प्रारम्भिक खाका या परिलेख बनाया जा सकता है । इसमें आवश्यक घटनाओं और महत्त्वपूर्ण चरित्रों की एक सूची-सी मिलेगी । आवश्यक घटनाएँ वे होंगी जो कथाप्रवाह में नये मोड़ लाकर चरित्रों के सामने नयी समस्याएँ और नये संकट उपस्थित कर सकें, जिनके कारण उनके जीवन में महत्त्वपूर्ण और प्रकट परिवर्तन आ जायें । इन आवश्यक और महत्त्वपूर्ण कथा-उत्तों (story motifs) का पार्थक्य अनिवार्य है । उतना ही जम्री है उन चरित्रों का संकेत जिन्हें हम महत्त्वपूर्ण समझते हैं । महत्त्वपूर्ण चरित्र वे होंगे जो या तो विशेष स्थितियों के आविर्भाव और विकास में सहायक होते हैं, या कहानी को नये मोड़ों से ले जाते हुए उसे परिणति तक पहुँचाते हैं ।

प्रारम्भिक परिलेख के बाद, जो संकेतों की एक सूची मात्र से अधिक नहीं

होगा, हम अन्तिम परिलेख की रूपरेखा तैयार कर सकते हैं। यह परिलेख दागवेल होगी रूपान्तर के भवन की। इसमें दृश्यक्रम होंगे जिनसे हमें कहानी के प्रवाह, नाट्य-क्रिया की गति आदि की सूची मिलेगी।

अब सबसे पहला सवाल है कि रेडियो-रूपान्तर का आरम्भ कैसे हो ? यह सवाल बहुत कठिन है, क्योंकि एक विस्तृत कथाप्रवाह में से एक आरम्भ बिन्दु विशेष का पार्थक्य सचमुच मुश्किल है। इस सवाल का जवाब ढूँढने के लिए हमें उपन्यास को फिर से पढ़ना होगा। इस बार रूपान्तर-निर्माण के लिए सामग्री एकत्रित करने की दृष्टि से नहीं, बल्कि एक प्रभावशाली आरम्भस्थल खोजने के लिए हम उसका अनुशीलन करेंगे। अनुभव वतलाता है कि इसके लिए सारे उपन्यास को खंडो (sections) में विभाजित कर लना अच्छा रहता है। इस तरह महत्वपूर्ण और मूल नाट्यक्रियाओं को सरलता से उभारा जा सकता है। यह विभाजन हमें कहानी के विकास का रूपरेखा का परिचय अधिक सरलता से दे सकेगा। विशेषकर ऐसे उपन्यासों में जिसमें अनेक कथाक्रम और चरमोत्कर्ष हैं, जैसा कि अनन्तगोपाल शंभू के उपन्यास 'मृगजल' में है, कहानी का विकासमार्ग आलोचित करना अनिवार्य है। कुछ उपन्यास जो पुरानी शैली के अनुसार लिखे जाते हैं अक्सर एक लम्बी-चौड़ी प्रस्तावना (exposition) से शुरू होते हैं, फिर धीरे-धीरे चरमसीमा और परिणति की ओर प्रगति करते हैं, और जब क्लाइमेक्स आ चुकता है, तब भी वह उसकी विस्तृत व्याख्या देते हैं। इस तरह की बहुत सी उलझनों में पडकर भी हमारा छुटकारा नहीं हो जाता, क्योंकि अभी उपसंहार बाकी है। ऐसे उपन्यासों को रूपान्तरित करते हुए बहुत कतरव्योत जरूरी होती है। कुछ उपन्यास एक अति-नाटकीय विस्फोट-बिन्दु से शुरू होकर द्रुत गति से उत्कर्षोन्मुख कथानक का विकास करते चले जाते हैं। आरम्भ में समस्या को हमारे सामने लाया जाता है, मध्य में उसका विश्लेषण होता है, जो अक्सर कई परिच्छेदों में फैला होता है, और समस्या का अन्त तब आता है जब कि उसका अनेक दृष्टिकोणों से अध्ययन किया जा चुके। ऐसे उपन्यास प्रायः धीरे-धीरे एक शान्त परिणति पर जाकर समाप्त हो जाते हैं, या फिर आकस्मिक वेग से एक नये उत्कर्ष बिन्दु की ओर प्रगति करने लगते हैं, और एक ऐसे स्थान पर जाकर समाप्त होते हैं जिसके बाद बहुत कुछ हो सकने की सम्भावना है। जैसे यह निर्धारित करना कठिन होता है कि उपन्यास के कथानक में कौन-सी धाराएँ नाटक के लिए महत्वपूर्ण हैं, वैसे यह ढूँढना कम मुश्किल नहीं कि उपन्यास का वास्तविक चरमोत्कर्ष कहाँ पर है। विशेषकर ऐसे उपन्यासों में जिनमें अनेक चरमोत्कर्ष होते हैं। इस केन्द्र-बिन्दु या लक्ष्य को निश्चित रूप से निर्धारित करने पर ही रूपान्तर की रचना आरम्भ की जा सकेगी। दूसरे और प्रधान चरम-

विन्दुओं का पार्थक्य करने में ही रूपान्तर की सफलता का रहस्य निहित है।

जब श्रोता रेडियो-रूपान्तर सुनता है तो वह मूल उपन्यास खीनकर अपने सामने नहीं रखता। रूपान्तर का आधार कुछ भी हो, उसमें किसी भी शैली या शिल्प का प्रयोग हुआ हो, सुनने वाला रूपान्तरकार से एक रोचक, नुगठित और प्रभावशाली नाट्य-रचना की आशा रखता है। रूपान्तरित रचना एक organic whole लगनी चाहिए जिसके आरम्भ, मध्यस्थल और अन्त में अनुपातिक सतुलन है।

जिन दो प्रकार के उपन्यासों की चर्चा ऊपर की गई है उनको रूपांतरित करने के लिए दो विभिन्न साधनों का प्रयोग होगा। पहले प्रकार में, जिसमें विस्तृत भूमिका या प्रस्तावना हो, और जिसका कथानक मन्द गति से उठता और बढ़ता हो, हमें उस स्थान से शुरू करना होगा जहाँ कि प्रस्तावना समाप्त होती है। या तो प्रस्तावना को निरूपक संक्षिप्त रूप में कह देगा या एक छोटे से आमुख दृश्य से आरम्भ स्थल से पहले की घटनाओं की समीक्षा प्रस्तुत कर दी जायेगी, और मध्य-स्थल के संक्षेप के लिए, जहाँ वर्णन आदि अधिक समय ले रहा हो, हम प्रभाववादी (impressionistic) शिल्प का प्रयोग कर सकते हैं। एक नुरचित मोन्ताज दृश्यक्रम उपन्यास के एक बहुत बड़े भाग को संक्षिप्त (summarise) कर देता है। स्थान और वातावरण विषयक वर्णन बड़ी सरलता से संवादों में समोये जा सकते हैं। बहुत सी घटनाओं को जो दूर-दूर विखरी पड़ी है एक निश्चित परिधि में लाने के लिए यह आवश्यक होगा कि उनके नये-नये क्रम-समन्वय प्रयोग में लाये जायें। फ़िल्म और रेडियो परिभाषावली में हम इस नक्षेपात्मक सग्रह को 'Bunching' कहते हैं। इस तरह संकुचित अधिक्षेत्र में भी रूपान्तर का घटना या विवरण-क्रम वही संवेद (impression) देगा जो उपन्यास के विस्तृत रचना-विधान से प्राप्त होता था।

दूसरे प्रकार के उपन्यास में रूपांतरकार को एक सुन्दर नाटकीय आरम्भ उपलब्ध है। नाट्य-सिद्धान्त की दृष्टि से अगर कही दोष है तो वह मध्य और अन्त में है। मध्य-स्थलो में चरित्र-विश्लेषण इतना स्थान घेरता है कि कथा-प्रवाह में वेग नहीं रहता। नाट्य-स्थिति में परिवर्तन भी बहुत धीमे-धीमे आते हैं। इतना कि वे श्रोताओं का ध्यान प्रायः नहीं खींच पाते। गम्भीर विश्लेषण एक तो बहुत समय चाहता है, दूसरे उनकी गन्धियों में उलझकर कथा-क्रम भी विच्छिन्न-सा हो जाता है। लेकिन उपन्यास के इन भागों का बड़ा महत्त्व है। यही पर चरित्रों का रहस्योद्घाटन होता है और आगे चलकर होने वाली घटनाओं की छाया दिग्वार्त्त देती है। इस महत्त्वपूर्ण सूचना के बिना चरित्रपञ्चन उपन्यास का धर्म और आत्म्य व्यञ्ज नहीं हो सकेगा। इसलिए रूपांतरकार इसे नजरअन्दाज नहीं कर सकता। यहाँ भी प्रभाववादी

शिल्प उसकी सहायता करेगा। उदाहरणार्थ, उपन्यास का एक चरित्र ऐसा जो अपने बाल्यकाल के मनोविकारों के कारण कोई निश्चय नहीं कर सकता। सद हेम्लेट की तरह 'है' और 'नहीं है' के बीच डोलता रहता है। उपन्यासकार इ त्रिशकु अवस्था का व्यापक विश्लेषण करेगा जिसमें विस्तृत व्याख्याएँ होगी, अने घटनाओं की चर्चा होगी जो इस ग्रन्थीपूर्ण चरित्र की वस्तुस्थिति की सूचना दें उपन्यास के इन विश्लेषणात्मक भागों को मोन्ताज दृश्य-क्रम द्वारा सक्षिप्त रूप प्रस्तुत किया जा सकता है। अगर उपन्यासकार ने बाल्यकाल की कुछ ऐसी घटनाएँ का वर्णन किया है जो सरलता और प्रभावजनक ढंग से नाट्यमय रूप में प्रदर्शित हो सकती है तो वह विगताख्यान दृश्य-क्रम, अर्थात् (flash back scene) काम ले सकता है।

घटनाप्रधान उपन्यास में कथानक इतना विस्तृत और उलझा हुआ होता कि बिना निरूपक के उसकी समीक्षा नहीं की जा सकती। निरूपक का मुख्य उद्देश क्रियाओं का स्पष्टीकरण और कथानक का संक्षेप है। विशेषकर कथानक के उन अंशों का जो आवश्यक तो हैं, लेकिन जो क्रिया की गति को मन्द करते हैं। देश और काल के परिवर्तनों, परिपार्श्व और वातावरण विषय विवरणों के संकेतात्मक वर्णन भी निरूपक द्वारा हो सकता है। निरूपक के विषय में एक बात ध्यान देने योग्य है। उपन्यास में घटनाओं का वर्णन कई प्रकार से होता है। कभी लेखक निस्सग होकर वस्तुनिष्ठ रूप से कहानी सुनाता है, कभी वह अपने पात्रों में से एक या अधिक के मुख से कहानियों को कहलवाता है। कभी-कभी वह स्वयं कहानी सुनाने वाला बन जाता है। इस अवस्था में कथा और वस्तु के प्रति उसका दृष्टिकोण आभ्यातरिक होता है। रेडियो-रूपांतरकार को उपन्यास के निर्माण-विधान के अनुकूल शैली का प्रयोग करना चाहिए। अगर मूल उपन्यास में कथाप्रधान चरित्र की जबानी सुनाई जा रही है तो रूपान्तरकार का निरूपक प्रधान चरित्र ही होगा, निस्सग व्यक्तित्वरहित व्याख्याता नहीं। रूपान्तरकारों का अनुभव है कि निर्व्यक्तिक (impersonal) से वैयक्तिक (personal) निरूपक अधिक सफल सिद्ध होता है। अगर निरूपक पात्रों में से ही हो तो श्रोता के लिए उपन्यास की विविध कथा-धाराओं के साथ-साथ चलना आसान हो जाता है। निरूपण भी रजित और आकर्षक होते हैं। इस प्रकार के निरूपक से श्रोता का आत्मीय सम्बन्ध हो जाता है, और उसकी उत्सुकता क्षीण नहीं होने पाती। निरूपक नाटक का एक पात्र होने के नाते नाटक की परिधि से बाहर रहकर घटनाओं की चर्चा नहीं करता, बल्कि उन्हें अनुभव करता है। और श्रोता को अपना सहअनुभवी बनाता है। विशेषकर मनो-वैज्ञानिक उपन्यासों के लिए, जहाँ चरित्रों की मन-स्थितियाँ उनकी प्रतिक्रियाएँ

घटनाओं से अधिक महत्त्वपूर्ण होती है, आभ्यान्तरिक निरूपक का प्रयोग प्रायः अनि-
वार्य-सा है। श्रोता निरूपक की आंखों में देखता है, उसके कानों से सुनता है, उसके
हृदय से अनुभूत करता है। ऐसे निरूपक का कथा-वर्णन अधिक आत्मीय और हृदय-
प्राही होता है।

जीवनी और रिपोर्ताज को रूपान्तरित करते समय भी चरित्र-युक्त निरूपक
(character narrator) अधिक उपयुक्त रहेगा। रामचन्द्र तिवारी रचित
जैनेन्द्रकुमार के उपन्यास 'त्यागपत्र' के रूपान्तर में इसका सफल प्रयोग हुआ है।

निरूपण लिखना वैसे आसान लगता है लेकिन वास्तव में बहुत कठिन काम
है। रेडियो-रूपान्तर की सफलता निरूपण की सफलता पर निर्भर है। अगर निरूपक
अनावश्यक घटनाओं से दो-एक शब्दों में निपट सकता है और नाटक को वेग दे सकता
है वहाँ वह नाटक में इतनी 'वोरियत' भी भर सकता है कि श्रोता का मन डूब जाए।
रेडियो-नाट्य के इतिहास में पहले-पहल निरूपक को रेडियो-नाटक का महत्त्वपूर्ण
अंग समझा जाता था। फिर हम उससे इतने बेजार हुए कि सूत्रधार या निरूपक का
अर्थ रह गया है 'वोर'। निरूपक का परित्याग आधुनिक रेडियो-नाट्यकारों द्वारा इस
लिए हुआ कि निरूपक नाट्य-रचना के प्रभाव की सहायता करने के स्थान पर उसे
नष्ट करने लग गया है। रेडियो-रूपान्तरकार को निरूपक को तब बूलवाना चाहिए
जब कि उसकी उपस्थिति के बिना काम न चलता हो। इसके अतिरिक्त निरूपक या
वाचक को बहुत अधिक वाचाल नहीं होना चाहिए। उसे कम बोलना चाहिए, बहुत
कम, ताकि उसका प्रत्येक शब्द महत्त्व रखने वाला हो। निरूपण का सबसे बड़ा दोष
है पुनरुक्ति, जो कहानी के प्रगमन के लिए तो बुरी होती है, वह श्रोता को भी धुँध
करती है। निरूपण में उन घटनाओं का वर्णन, निपिद्ध माना जाये जिनका नाटकीय
प्रत्यक्षीकरण आगे आने वाले दृश्य में हो रहा है। और न ही घटित घटनाओं का
चर्चित चर्चण ही अच्छा है। निरूपक का उद्देश्य श्रोता की उत्सुकता को जगाना
और उभारना है, उसे धीरा करना नहीं। निरूपण में उन ध्वनि-वर्णनों की भी
बहुत चर्चा करना अपेक्षित नहीं जिन्हें ध्वनि-मकेतो द्वारा व्यक्त किया जा रहा हो,
या किया जा सकता हो। निरूपण लिखते समय नाटक की लय का ध्यान रखना
बहुत जरूरी है। अगर नाटक की लय उभरनी जा रही है, तो निरूपक के वाक्यों में
भी वेग आना चाहिए। निरूपक का मनुष्य व्यापक प्रभाव नाटक को वेगवान बना
सकता है। इसके अतिरिक्त, mood या भाव का प्रश्न भी महत्त्व नहीं रखता।
निरूपण को दृश्य में अभिव्यक्त भाव की पुष्टि करनी चाहिए। हो सके तो उसमें
एक परिवृद्धि करनी चाहिए। जो विचार रेडियो की भाषा-शैली के विषय में ऊपर
प्रकट किये गये थे, वे निरूपण-शैली के विषय में भी नित्य हैं। शब्दों में चर्चित और

एकाग्र भाव अपेक्षित है। अन्त में, निरूपक का सब से बड़ा कर्तव्य है अपने अस्तित्व को मिटाकर नाटक के प्रभाव को बल देना। अगर निरूपक श्रोता का ध्यान चरित्रों से हटाकर अपनी ओर आकृष्ट करता है तो वह अपने सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण कर्तव्य का पालन नहीं करता। उसका धर्म है कि वह नाटक की एकाग्रता भंग न होने दे। उपन्यास के रूपान्तर में जहाँ विशेष रूप से प्रभाव में विखरन आने का भय रहता है, यह अति-आवश्यक है कि सूत्रधार या निरूपक रचना के सभी अंगों पर अधिकार रखे और कहीं पर भी 'समग्रता' और एकता के प्रभाव को क्षीण न होने दे।

अध्याय दूसरा

रूपक

रेडियो-नाटक की अपेक्षा रूपक (feature programme) का विकास बहुत बाद की घटना है, लेकिन जितने प्रश्न और समस्याएँ इस प्रति-प्राचुनिक नाट्य-रूप ने उठाई हैं, उतनी किसी दूसरे रूप या प्रकार ने नहीं उठाई ।

६४. परिभाषा—श्रव्य और प्रसारण कला के विद्वान् अभी तक इस शब्द की सन्तोषजनक परिभाषा तक प्रस्तुत नहीं कर सके । इस समय सभी ब्राँडकार्स्टिंग सस्थाएँ नाटको की अपेक्षा रूपक अधिक प्रसारित करती हैं । रूपक के अनेक प्रकार हैं । अतः कोई सर्वमान्य परिभाषा नहीं बन सकी । हाँ, इन विविध प्रकारों में उपस्थित सामान्य तत्त्वों का विश्लेषण करने के पश्चात् एक भ्रवूरी-नी, काम-चलाऊ परिभाषा प्रचलित हो चली है । लॉरेन्स गिलियम ने, जो बहुत समय तक बी.वी.सी. के रूपक विभाग के अध्यक्ष थे, रूपक को 'वस्तु का रेडियो-नाटकीय प्रस्तुतीकरण' (Radio-dramatic presentation of activity) कहा है । इस प्रकार रूपक में कल्पित वस्तु की अपेक्षा यद्यार्थ वस्तु और उन मामलों के नाटकीय माध्यम द्वारा प्रस्तुतीकरण पर बल दिया गया है । प्रॉल इण्डिया रेडियो की रिपोर्ट में रूपक की परिभाषा निश्चित करने का प्रयास करते हुए लिखा है —

" A feature programme is a method of employing all the available methods and tricks of broadcasting to convey information, or entertainment in a palatable form "

और रूपक के विस्तृत क्षेत्र का संकेत देने हुए कहा गया है—

"Feature programme may range from a description of some process of manufacture interspersed with sound effects, conversation with workers and so forth, to an arrangement of poetry and music compiled so as to present and develop an idea "

स्पष्ट है कि इन दो छोरों के बीच बहुत विस्तृत कृतिक्षेत्र है ।

जितनी रूपक की परिभाषा स्पष्ट है उतना ही अस्पष्ट उनका रूप है । यह कहना एक देवुकी-सी बात होगी कि रूपक एक अत्यन्त कलात्मक है लेकिन ऐसा

विषयो पर। उदयशकर भट्ट ने ऐतिहासिक, साम्प्रतिक और शिक्षा सम्बन्धी विषयो को लिया। रेवतीसरन शर्मा ने शरणार्थी पुनःस्थापन की समस्याओं पर लिखा। इस रूपक समूह में जितना विषय-वैविध्य था उतना ही प्रकार-वैविध्य भी था। प्रत्येक लेखक ने अपनी विविध सामग्री को नाटकीय रूप में प्रस्तुत करने के लिए अनेक शिल्पगत प्रयोग किये। रेडियो निर्देशको ने भी अनेक प्रयोग किये। इन सब प्रयोगों का उद्देश्य एक ही था—विषय का स्पष्ट प्रकटीकरण और श्रोताओं को प्रेरित करना। यह रूपकक्रम कोई दो वर्ष से ऊपर चलता रहा और श्रोता अनुसन्धान विभाग के आकड़ों से पता चलता है कि नवभारत क्रम अत्यधिक लोकप्रिय था।

जैसा कि ऊपर कहा गया था रूपक रेडियो-नाट्य-शिल्प की सभी युक्तियों, रचनातन्त्र के सभी उपकरणों का उपयोग करता है। रामचन्द्र तिवारी के रूपक 'खेती' के अध्ययन से यह बात स्पष्ट हो जायगी। यह देखना लाभप्रद होगा कि तिवारी किस प्रकार नीरस, वैज्ञानिक और सूचनात्मक सामग्री को रोचक बनाते हैं और किसी भी स्थान पर यह अनुभव नहीं होता कि लेखक श्रोता को अपने दृष्टिकोण की ओर जबरदस्ती ले जा रहा है। शिक्षात्मक रूपक की सफलता के लिए यह अस्पष्ट किन्तु निश्चित और स्वाभाविक विचार-परिवर्तन महत्त्वपूर्ण है। इस सम्बन्ध में शिक्षात्मक रूपक लिखने वाले के लिए कॉविन, माइकल वासिले, लूई मेकनीस और वायजनगार्ड की रचनाओं को जरूर पठना चाहिए।

६८ प्रासंगिक रूपक—प्रचारात्मक, सूचनात्मक और शिक्षात्मक रूपकों के अतिरिक्त एक और प्रकार के प्रासंगिक रूपक भी रेडियो से अक्सर ब्रॉडकास्ट हुआ करते हैं। डायरेक्टर का आदेश मिलते ही रूपक-निर्देशक सामग्री का सग्रह आरम्भ कर देता है। समय अधिक नहीं होता, इसलिए रूपक का आकार मुक्त ही रखा जाता है, ताकि ब्रॉडकास्ट से कुछ मिनट पहले भी अगर आवश्यकता पड़े तो कोई महत्त्वपूर्ण सामग्री उसमें जोड़ी जा सके। आकार अनिश्चित होने पर भी इन रूपकों का प्रभाव किसी तरह कम नहीं होता। पहले तो प्रभाव की पुष्टि वह वातावरण ही करता है, जिसमें से कि प्रस्तुत समस्या उठी है। उसके अतिरिक्त लेखक प्रायः भाव-प्रधान शैली का आश्रय लेता है जिसकी अपील प्रत्यक्ष (Direct) और तात्कालिक (Immediate) होती है। गांधी-बलिदान ने अनेक रेडियो-लेखकों को रूपक लिखने के लिए प्रेरित किया। इस तरह लिखे गये सब रूपक स्थायी महत्त्व नहीं रखते, पर कुछ ऐसी प्रासंगिक रचनाएँ भी निर्मित हुई हैं जिनका मूल्य प्रायः स्थायी है। उदाहरणार्थ उदयशकर भट्ट का एकपात्र रूपक 'एकला चलो' वल्लभभाई पटेल की मृत्यु के दूसरे दिन इलाहाबाद से प्रसारित किया गया प्रभाकर माचवे का 'अहिंसा के सेनानी' रूपक।

वैसे तो प्रत्येक लेखक विषय को अपने निजी ढंग से प्रस्तुत करना है। वास्तव में रूपक की सफलता उसकी मौलिकता और उसकी विशेषता पर ही निर्भर है, फिर भी एक रचना-योजना इस प्रकार के रूपको में सामान्य रूप से रहती है। रूपक का निर्माण एक (montage) के रूप में होता है। प्रायः दृश्यों में 'कथानक' का सम्बन्ध नहीं होता। होती है एक भाव-साम्यता अतः एक निर्माता केन्द्रीय भाव से सम्बद्ध और मुख्य वातावरण के अनुकूल छोटे-छोटे संवाद-रुम संयोजित कर देता है जिनका सम्मिलित प्रभाव विचार की अभिव्यक्ति करता है। प्रभाववादी (impressionistic) रचना-शिल्प ही ऐसे रूपको के लिए ठीक रहता है।

६६. साहित्यिक रूपक—एक और प्रकार के रूपक भी थ्रॉल इण्डिया रेडियो से प्रायः प्रसारित होते रहते हैं। इनका उद्देश्य न सूचना या प्रचार है, न किसी विशेष अवसर का समारम्भ। साहित्यिक रूपको की लोकप्रियता का क्षेत्र अपेक्षाकृत सीमित होता है। लेकिन यह अनुभव किया गया है कि प्रसारित साहित्यिक प्रकाशित साहित्य से अधिक प्रभावसम्पन्न है। इसलिए ऐसे कार्यक्रमों की सख्या बढ़ती जा रही है। इस प्रकार का अविकसित रूप है साधारण काव्य-संयोजन। ममान या विरोधी विषयों को एक वाचक द्वारा क्रमित कर दिया जाता है। निर्दोषक इन विविध रचनाओं को भावोचित वाणियों द्वारा प्रस्तुत करता है। मगीत आदि आलंकारिक ध्वनि उपकरण, वर्णित वस्तु के प्रभाव की अभिवृद्धि करते हैं। यहां भी प्रभाववादी रचना-शिल्प प्रयुक्त होता है।

इसका विकसित रूप है 'भारतेन्दु कला' और उदयशंकर भट्ट लिखित 'महा-कवि कालिदास' ऐसा रूपक। लेखक प्रस्तुत विषय ने सम्बद्ध सामग्री एकत्रित करना है। फिर एक पूर्व-निश्चित योजना के अनुसार उसे क्रम विधेय में संयोजित करते हुए विचार का विकास करता है। भारतेन्दु का जीवन, उसका साहित्य और इनसे भी अधिक महत्त्वपूर्ण उसका युग इस रूपक में पूरी तरह से प्रतिबिम्बित होता है। 'भारतेन्दु-कला' साहित्यिक रेडियो-रूपको में श्रेष्ठ माना जा सकता है।

१००. अतिकल्पना रूपक—अतिकल्पना रूपक का एक विकसित प्रकार है। क्योंकि इस तरह की रचना का प्रभाव मुख्यतः कल्पना और सूक्ष्म मनोचित्र पर निर्भर है, यह रेडियो के लिए अत्यधिक उपयुक्त पाई गई है। स्वच्छन्द कल्पना, अरूप किन्तु बृहद् विचार, देस और काल के प्रतिबन्धों से मुक्त ये नव प्रसार-माध्यम ने ही पूर्ण तरह अभिव्यक्त हो सकते हैं। अतिकल्पना वचनों के लिए निर्वा ज्ञान या दर्शकों के लिए उसका मूलभूत सिद्धान्त एक ही है। उचित वातावरण की सृष्टि द्वारा श्रोता का willing suspension of disbelief इनमें भी प्रायः अभिव्यक्तनासादी शिल्प ही प्रयुक्त होता है। एक नए रेडियो अतिकल्पना प्रसार के लिए ध्वनि के

व्यजनात्मक प्रभाव को समझना जरूरी है। इससे अधिक जरूरी है श्रव्य-नाट्य-शिल्प का ज्ञान। क्योंकि नाटक का प्रभाव अगर अधूरा भी रहता है तो कुछ-न-कुछ श्रोता तक पहुँच ही जायेगा। लेकिन अगर अतिकल्पना का प्रभाव अधूरा है तो वह वेतुकी शब्दावली और विसंगत व विसवादी ध्वनि-समूह से अधिक कुछ नहीं होगा।

प्रस्तुत उदाहरण की सामग्री ऐतिहासिक है, किन्तु उसे काल्पनिक परिपार्श्व पर प्रस्तुत किया गया है।

सभ्यता के चरण

(एक अतिकल्पना रूपक)

(वियतनामी संगीत और उससे मिश्रित हवा की गहन सरसराहट)

अनाउन्सर—इस रूपक का केन्द्र दक्षिण-पूर्वी एशिया के कम्बोदिया प्रदेश में स्थित, अगकोरवत् का प्रधान देवालय है। इसका निर्माण ग्यारहवीं और बारहवीं शताब्दी में हुआ था। अगकोरवत् नगर उन सम्राटों की राजधानी था जिनकी राजसत्ता से प्रभावित होकर १२० सामन्त उन्हें कर दिया करते थे, और जिनके पास पचास लाख सेना थी। म्येरो की राजधानी अगकोरवत् सातवीं शताब्दी से लेकर चौदहवीं शताब्दी तक दक्षिण-पूर्वी एशिया का सबसे बड़ा सभ्यता-केन्द्र बना रहा। अब म्येरो की स्मृतिमात्र शेष रह गई है, और अन्य नगर अगकोरवत् साठ वर्ग मील के वन्य क्षेत्र में फैला हुआ एक खडहर-समूह बनकर रह गया है। वर्षों की खोज के पश्चात् इस खडहर-समूह में हमें एक ऐसी सभ्यता के चरण-चिह्न मिले हैं, जो भारत से आविर्भूत होकर दक्षिण-पूर्वी एशिया में एक हजार वर्ष तक विकास और उन्नति करती रही।

(संगीत)

सम्राट—यह नाम वा-खङ्ग की पहाड़ी है, जिसके शिखर पर 'म्येरो'-सम्राट शिव वर्मा ने, एक शिवालय स्थापित किया था। यहाँ वह प्रत्येक रात्रि को तारों की छाँव में अपनी उपास्य नाग-कन्या से भेंट किया करता था। इसके चारों ओर वृहद् और गौरवपूर्ण भवनो, राज्य-प्रासादो, विहारो और देवालयो का एक बहुत बड़ा समूह है। यह है प्रा-खान का गुरु-सोपान और उधर विस्तृत जलाशय पर स्थित, प्रा-रूप का देवालय ऐसा लगता है, जैसे किसी प्रभावशाली कल्पना वाले कलाकार ने पापाण को द्रवित कर एक अनुपम कविता के रूप में ढाल दिया है और यह है कमल-पुष्प का भाँति तैरता हुआ विहार 'नीक-पैन' जिसके पटलो को वृहत्काय वृक्षो की भुजग-सदृश भुजाओ ने अपने सुदृढ आलिंगन में भीच रखा है, और यह है वृक्ष-सम्पन्न-उद्यान में स्थित ताम्राम्हु विश्वविद्यालय।

(अवकाश)

इस खण्डहर-समूह को देखकर ऐसा प्रतीत होता है जैसे धरती ने इन तिमिरा-च्छादित निर्जन में वनस्पति और पाषाण में निरन्तर द्वन्द्व-युद्ध हो रहा है, और यह भव्य-भवन, यह वृहत् और प्रभावशाली देवालय, जड़ नहीं लगते, वरन् गन्नाध शक्ति और श्रोज से स्पन्दित लगते हैं—इन सबके मध्य में खड़ा है—कम्बोदिया का प्रान देवालय, अगकोरवत् ।

(पवन के महारावो और गोलाकार शिखरो में से होकर सनसनाते का गहरा शब्द, जो निम्नलिखित वर्णन की पृष्ठभूमि में निरन्तर सुनाई देता रहता है)

सूत्रधार—सघन वृक्ष-समूह के लहलहाते सागर की लहरों से सिर उठाकर अगकोरवत् के त्रिकोणाकार शिखर, दूर से दर्शक को सकेत करते हैं । ये पाँच शिखर, धरती से दो सौ पन्द्रह फुट ऊँचे हैं, उलझे हुए और सकुचित वन्य-पथों को काटकर, जब दर्शक इस वृहत्काय देवालय के सम्मुख आ खड़ा होता है, तो उसका हृदय एक रोमाचकारी सिहरन से स्पन्दित हो उठता है । इसके चारों ओर एक हजार बीन गज लम्बा और आठ सौ चालीस फुट चौड़ा एक गर्त है, जो बड़े-बड़े नील-कमलों में भ्रष्टा है । इसके ऊपर से कई सोपान गुजरते हैं, जिनके दोनो ओर नागों और गज-सेनाओं के भव्य चित्र अंकित हैं ।

(क्षणिक अवकाश)

अगकोर आज भी ससार के लिए एक अद्भुत और वैचित्र्यपूर्ण घटना है । विशाल भारत की संस्कृति का यह भव्य स्मारक उस अद्वितीय और नृत्य की ओर सकेत करता है । जहाँ तक मानवीय कल्पना उड़ान कर सकी है जट पत्थर में ने एक सजीव और शक्तिमान जीवन से श्रोत-श्रोत कलाकृति प्रस्तुत करना, महान् कला-विज्ञों का ही कार्य था । अगकोरवत् ने एक समूची जाति के हृदय में मञ्चलन वाले स्वप्नों को पाषाण की वाणी द्वारा मुखरित कर दिखाया । उन्नत भारतीय मन्वता का यह प्रतीक है । छ सौ वर्ष तक कवि के एक स्वर्णिम स्वप्न की भाँति रहस्य में लुप्त रहा, यहाँ तक कि अष्टादश सौ साल में एक फ्रांसीसी यात्री हैंनरी मूत्रो इन सघन वन में प्रविष्ट हुआ ।

स्वर १—हमें कुछ मालूम नहीं मोस्यो ! हम कुछ नहीं जानते । यह नगर फदाचित् देवताओं ने बनाया था ।

मोस्यो—देवताओं ने ?

स्वर २—इने हमारे पूर्वजों ने नहीं बनाया था । भला यह मनुष्य का काम है ?

स्वर ३—मैंने अपने दादा को बहने सुना था ।

मोस्यो—क्या ?

स्वर ३—और उसने शायद अपने दादा की जवानी सुना था कि

मोस्यो—क्या ?

स्वर ३—कहते हैं मेरे दादा के दादा ने भी शायद यह गाथा अपने किसी वृद्ध विद्वान् पूर्वज से सुनी थी ।

मोस्यो—क्या सुना था उसने ?

स्वर ३—कि यह नगर एक कोढ़ी सम्राट ने बनाया ।

मोस्यो—कोढ़ी सम्राट ?

स्वर ४—नहीं, नहीं, मोस्यो, यह बिल्कुल मनगढन्त बात है । इन भव्य मन्दिरों, स्तूपों और विहारों का निर्माण किसी ने नहीं किया, ये अपने आप बन उठे, जैसे अगारों के समुद्र में से हमारी घरती जन्मी थी ।

सूत्रधार—और इस प्रकार, वह फासीसी यात्री वर्षों तक इन रहस्यपूर्ण खड्गहरो में घूमा किया किन्तु उसे उस स्वप्न का अर्थ न मिल सका । वह सोचता ही रहा कि इस वैभवपूर्ण नगर के निर्माता कौन होंगे ? सहसा वर्षा की एक रात (वर्षा का शब्द उभरता है और फिर पृष्ठभूमि में बैठ जाता है) वह यात्री अपनी भोपड़ी में ज्वर की भट्टी में झुनस रहा था कि उसके मस्तिष्क में अनेक विचार दामिनी के वेग से मचल उठे ।

(एक तीव्र सगीत-लहरी)

मोस्यो मोहो—इस घुप अँवेरे वन में कितने रहस्य छिपे हुए हैं । प्रत्येक भवन, प्रासाद और देवालय अपनी भव्यता द्वारा एक ओजपूर्ण गाथा कह सुनाता है । किन्तु मैं वह भाषा नहीं समझता जिसमें अतीत के स्वप्न मुखरित हो रहे हैं । यह कितना बड़ा पापाण मच है । यहाँ कदाचित् वह शक्तिशाली सम्राट जनता की प्रार्थना सुना करते थे । हाँ

(क्रमश ध्वनि-विलयन और एक चंचल सगीत-लहरी के पश्चात् नये दृश्य का उदय)

मन्त्री—सम्राट की जय हो ! इस कृपक की समस्त खेती मीकाग नदी के कोप का आहार बन गई है । मीकाग जनपद के अध्यक्ष की सूचना है कि इस उत्साही कृपक ने अपार परिश्रम के पश्चात् ऐसी खेती उपजाई थी, जिसके लिए आपकी आज्ञानुसार इसे राजकीय कृषि-विभाग की ओर से पुरस्कार मिलना चाहिये था । किन्तु बाढ़ ने इसकी सारी खेती नष्ट कर डाली है । इसकी प्रार्थना है कि इमे शासन की ओर से सहायता दी जाये ।

सम्राट—परिश्रमी कृपक को उसके परिश्रम का पुरस्कार मिलना ही चाहिये ।

प्राकृतिक कोप को हम नहीं रोक सकते, किन्तु हम उसे उसकी हानि के लिए उचित प्रतिफल तो दे सकते हैं। इसे एक ऐसे प्रदेश में भूमि प्रदान की जाये जहाँ बाढ़ नहीं पहुँच सकती।

(उसी संगीत की पुनरावृत्ति और विलयन दृष्टि का शब्द फिर सुनाई देता है)

मोस्यो—श्रीर अगकोरथाम के राज्य-भवन के समक्ष इस विशाल उद्यान में विराट समारोह होते होंगे। यह प्रदेश, जो अब सिसकियाँ भरता प्रतीत होता है, जनरव से थरथरा उठता होगा। म्येरो के पाँच सौ वर्षों के इतिहास में ऐसे कितन ही अबसर आए होंगे। काल की विकराल गति ने उन शक्तिशाली सम्राटों के भवनो के अधिकांश भाग को मिटा डाला है, किन्तु लगता है मानो अब भी ये खण्डहर उन वैभवपूर्ण समारोहों की आकाक्षा हृदय में बसाये हुए हैं। ये ऊँचे-ऊँचे प्रवेश-द्वार, यहाँ से गजों पर चढ़कर सम्राट और उसके सामंत सभास्थल पर आते होंगे।

(क्रमशः ध्वनि-विलयन और नये दृश्य के उदय हाथियों के चलने, शख और नगाड़े का शब्द)

एक स्वर—राजराजेश्वर महाराज सूर्यवर्मा की जय ! (तीन बार)

काम्बोज नायक—महाराज! आज का समारोह आपके और आपके परिवार को शुभ हो। मैं काम्बोज की प्रजा की ओर से उनकी मंगल-कामना आपके श्री चरणों में सादर अर्पित करता हूँ।

सूर्यवर्मा—घन्यवाद। हमारी शक्ति आपकी शक्ति है। आपके सहयोग के अभाव में हम इस द्वीप को कदापि सुख-सम्पन्न न कर सकते। आपकी सहायता से ही हमने म्येरो वंश के वैभव को बनाये रखा है। अपने सामन्तों से मेरा अनुरोध है कि अब पूर्व-वर्षों की भाँति इस वर्ष भी जन-कल्याण के लिए परिश्रम करने की शपथ लें।

सम्वेत स्वर—हम काम्बोज के अठारह सामन्त, जन-कल्याण के लिए परिश्रम करने की शपथ लेते हैं।

सूर्यवर्मा—भगवान् पशुपतिनाथ आपकी सहायता करें।

सम्वेत स्वर—राजराजेश्वर महाराज सूर्यवर्मा की जय !

(संगीत की पुनरावृत्ति और विलयन। दृष्टि का शब्द फिर उभरता है)

मोस्यो मोहो—श्रीर, श्रीर यह ताप्राम्हा का वृहद् विहार ? यहाँ कदाचित् विश्वविद्यालय होगा, यह खण्डहर जो अब चुप पड़े हैं कभी, कभी...

(विद्यार्थीगण वेद-मन्त्र उच्चारण कर रहे हैं। कुछ क्षणों के पश्चात् कुलपति का स्वर उभरता है)

कुलपति—इन कक्ष-समूह में एक हजार आठ सौ पुजारी रहते हैं, श्रीर

उधर, उस देवालय में दो हजार सात सौ पुजारी देवी-देवताओं की सेवा में तल्लीन रहते हैं। उन छात्रावासों में दो हजार दो सौ तीस विद्यार्थी रहते हैं, जो ज्ञान-विज्ञान का अध्ययन करने के लिए अनेक द्वीपों से एकत्रित हुए हैं। इस गुरु प्रकोष्ठ में दर्शन और धर्म-सम्बन्धी वाद-विवाद होते हैं। इन दिनों हमारे विश्वविद्यालय में तक्ष-शिला-विश्वविद्यालय से गणित के एक प्रसिद्ध आचार्य पधारे हैं उन्होंने

(धीरे-धीरे क्रमशः उभरते हुए संगीत में विलयन। क्षणिक अवकाश के पश्चात् नया दृश्य उभरता है)

आतिथ्य अधिकारी—इधर आओ मेरे आदरणीय अतिथि, आपका स्थान यह है। इस स्फटिक के सिंहासन पर विराजिये, जिसके ऊपर आपके देश चीन के मुक्ताओं से जटित कौशेय छत्र है।

च्याऊ ता बवान—ओह, कोटिश धन्यवाद। आपने मेरा आदर नहीं किया आतिथ्याधिकारी महोदय। वरन् मेरे देश का आदर किया है।

आतिथ्य अधिकारी—चीन हम सब को प्रिय है च्याऊ ता बवान।

च्याऊ—सुनिये उधर उस प्रासाद के सामने उस मंच पर पुष्पो से सुसज्जित वह फानूस कैसा है ?

आतिथ्य अधिकारी—वह फानूस बहुत ही अद्भुत वस्तु है। अभी सध्यागमन के समय इसके भीतर दीपक प्रज्वलित कर दिये जायेंगे।

च्याऊ—फिर।

आतिथ्य अधिकारी—फिर जो होगा उसे मेरी वाणी वरान नहीं कर सकती प्रिय अतिथि। इस गोलाकार आवरण-पट पर म्येर वश के व्यवस्थापक शैलेन्द्र से लेकर हमारे मन्त्राट गुणवर्मा के राज्य-काल तक की महत्त्वपूर्ण घटनाओं की कथा छाया-चित्रों द्वारा प्रस्तुत की जायेगी।

च्याऊ—(उत्सुकता से) अच्छा।

आतिथ्य अधिकारी—और उन केशरी फानूसों पर रामायण की घटनाओं की चित्र-बद्ध करके प्रस्तुत किया जायगा।

(शंख-ध्वनि और बाजे का शब्द दूर से पास आता हुआ सुनाई देता है)

महाराज की मवारी आ गई।

(स्वर-विलयन और क्षणिक अवकाश के पश्चात् पुनः स्वरोदय)

परराष्ट्र मंत्री—परराष्ट्र सम्पर्क-विभाग की ओर से महाराज को नूतन वर्ष की मंगल-कामना प्रस्तुत करता हूँ। आज काम्बोज इस अपार हर्ष और आह्लाद के शुभ अवसर पर चीन, कामरूप, भारत, चम्पा द्वीप वारुण, मलय देशों के राजदूत उपस्थित हैं, और वे म्येर वश के शक्तिशाली वंशज को मंगल-कामना का सन्देश देते

हैं, और ये हैं सब अतिथियों के मुकुटमणि, च्याऊ तवा क्वान ..

च्याऊ—यूआन वश के उत्तराधिकारी, सूर्यकुल के यशस्वी सम्राट कुन्लाय की ओर से, और चीन की जनता की ओर से शुभ-कामना का सन्देश लाया हैं। यह रहा मेरे राजदूत के पद पर नियुक्त होने का प्रमाण-पत्र। सम्राट कुन्लाय का स्व-हस्ताकित आदेश-पत्र।

सम्राट—हम काम्बोज में आपका स्वागत करते हैं।

च्याऊ—चीन-सम्राट की ओर से भगवान् बुद्ध की यह ताम्र-मूर्ति आपकी सेवा में भेंट की गई है। साम्राज्ञी की ओर से काम्बोज नरेश की पट्टमहिषी के लिए यह मुक्ता-माल। और यह रत्नमण्डित खड्ग राजकुमार के लिए है। ताम्राम्ह विश्व-विद्यालय के केन्द्रीय विहार के लिए यह पुस्तको और ग्रन्थो की मजूपा।

सम्राट—हम चीन सम्राट की शुभ कामना का आदर करते हैं और आशा करते हैं कि हमारे और चीन के सम्बन्ध पहले से भी अधिक घनिष्ठ और सुदृढ होंगे।

परराष्ट्र मंत्री—और भारत की ओर से यह ताम्र-पत्रो पर अकित जातक-कथाएँ और भगवान् बुद्ध और बोधिसत्वो की मूर्तियाँ।

सम्राट—हमारे पूर्व पुरुषो के देश भारत का यह उपहार हमें अत्यन्त प्रिय है। हम महाराज का धन्यवाद करते हैं कि उन्होंने यह मूर्तियाँ अगकोरवत् के देवालय में प्रतिष्ठित करने के लिए भेजी हैं। इन ताम्र-पत्रो पर अकित जातक-कथाओ के लिए हम विशेष रूप से अनुगृहित हैं और हम आकाक्षा करते हैं कि जल और स्थल दानो पथो से हमारी और भारत की मंत्री बढेगी। हम भूले नहीं हैं कि जो प्रकाश आज काम्बोज मे विद्यमान है, वह भारतीय सस्कृति की आलोक-शिखा से ही प्राप्त हुआ है।

(दृश्य संगीत में विलीन हो जाता है और वर्षा का शब्द पुनः उभरता है)

मोस्यो—इस देवालय की भित्तियों पर कैसे-कैसे अद्भुत चित्र अकित हैं। एक चित्र में शैव प्रभाव प्रत्यक्ष होता है, तो दूसरे में बौद्ध प्रभाव स्पष्ट है, और फिर यह गरुड़ और यह विशालकाय विषधर, यह अप्सरार्यो, यह देवी-देवता, गन्धर्व, किन्नर और लोकेश्वर। इधर बोधिसत्वो की शात और स्थिर मुख-मुद्रायो, और उधर शक्ति और सत्ता के मद में निमज्जित ध्वज लहराते हुए योद्धा। इधर भीषण सग्राम और उधर अन्तरीय भाग में पाषाण-पटो पर कोमल, किन्तु चंचल शरीर वाली नर्तकियो के चित्र हैं, जिनकी प्रत्येक मुद्रा में दामिनी की त्वरा है। यह देवताओ और असुरो का मदराचल पर्वत को लेकर क्षीर-सागर का मन्थन...लक्ष्मी का उदय और उधर राम-रावण युद्ध। वानर सेना का बड़े-बड़े पाषाण-तडो को ग्रहण किये रण-क्षेत्र में आना। और फिर...विजेताओ का परिहास और विजितो

उधर, उस देवालय में दो हजार सात सौ पुजारी देवी-देवताओं की सेवा में तल्लीन रहते हैं। उन छात्रावासों में दो हजार दो सौ तीस विद्यार्थी रहते हैं, जो ज्ञान-विज्ञान का अध्ययन करने के लिए अनेक द्वीपों से एकत्रित हुए हैं। इस गुरु प्रकोष्ठ में दर्शन और धर्म-सम्बन्धी वाद-विवाद होते हैं। इन दिनों हमारे विश्वविद्यालय में तक्षशिला-विश्वविद्यालय से गणित के एक प्रसिद्ध आचार्य पधारे हैं उन्होंने

(धीरे-धीरे क्रमशः उभरते हुए सगीत में विलयन। क्षणिक अवकाश के पश्चात् नया वृक्ष उभरता है)

आतिथ्य अधिकारी—इधर आओ मेरे आदरणीय अतिथि, आपका स्थान यह है। इस स्फटिक के सिंहासन पर विराजिये, जिसके ऊपर आपके देश चीन के मुक्ताओं से जटित कौशेय छत्र है।

च्याऊ ता क्वान—ओह, कोटिश धन्यवाद! आपने मेरा आदर नहीं किया आतिथ्याधिकारी महोदय। वरन् मेरे देश का आदर किया है।

आतिथ्य अधिकारी—चीन हम सब को प्रिय है च्याऊ ता क्वान।

च्याऊ—सुनिये उधर उस प्रासाद के सामने उस मंच पर पुष्पो से सुसज्जित वह फानूस कैसा है?

आतिथ्य अधिकारी—वह फानूस बहुत ही अद्भुत वस्तु है। अभी सध्यागमन के समय इसके भीतर दीपक प्रज्वलित कर दिये जायेंगे।

च्याऊ—फिर।

आतिथ्य अधिकारी—फिर जो होगा उसे मेरी वाणी वर्णन नहीं कर सकती प्रिय अतिथि। इस गोलाकार आवरण-पट पर म्येर वश के व्यवस्थापक शैलेन्द्र से लेकर हमारे सम्राट गुणवर्मा के राज्य-काल तक की महत्त्वपूर्ण घटनाओं की कथा छाया-चित्रों द्वारा प्रस्तुत की जायेगी।

च्याऊ—(उत्सुकता से) अच्छा!

आतिथ्य अधिकारी—और उन केशरी फानूसों पर रामायण की घटनाओं को चित्र-बद्ध करके प्रस्तुत किया जायगा।

(शख-ध्वनि और वाजे का शब्द दूर से पास आता हुआ सुनाई देता है)

महाराज की सवारी आ गई!

(स्वर-विलयन और क्षणिक अवकाश के पश्चात् पुनः स्वरोदय)

परराष्ट्र मंत्री—परराष्ट्र सम्पर्क-विभाग की ओर से महाराज को नूतन वर्ष की मंगल-कामना प्रस्तुत करता हूँ। आज काम्बोज इस अपार हर्ष और आह्लाद के शुभ अवसर पर चीन, कामरूप, भारत, चम्पा द्वीप वाहण, मलय देशों के राजदूत उपस्थित हैं, और वे म्येर वश के शक्तिशाली वंशज को मंगल-कामना का सन्देश देते

हैं, और ये हैं सब अतिथियों के मुकुटमणि, च्याऊ तवा क्वान ।

च्याऊ—यूआन वश के उत्तराधिकारी, सूर्यकुल के यशस्वी सम्राट कुव्लाय की ओर से, और चीन की जनता की ओर से शुभ-कामना का सन्देश लाया है। यह रहा मेरे राजदूत के पद पर नियुक्त होने का प्रमाण-पत्र। सम्राट कुव्लाय का स्व-हस्ताकित आदेश-पत्र।

सम्राट—हम काम्बोज में आपका स्वागत करते हैं।

च्याऊ—चीन-सम्राट की ओर से भगवान् बुद्ध की यह ताम्र-मूर्ति आपकी सेवा में भेंट की गई है। साम्राज्ञी की ओर से काम्बोज नरेश की पट्टमहिषी के लिए यह मुक्ता-माल। और यह रत्नमंडित खड्ग राजकुमार के लिए है। ताम्राम्ह विश्व-विद्यालय के केन्द्रीय विहार के लिए यह पुस्तको और ग्रन्थों की मजूपा।

सम्राट—हम चीन सम्राट की शुभ कामना का आदर करते हैं और आशा करते हैं कि हमारे और चीन के सम्बन्ध पहले से भी अधिक घनिष्ठ और सुदृढ होंगे।

परराष्ट्र मंत्री—और भारत की ओर से यह ताम्र-पत्रों पर अंकित जातक-कथाएँ और भगवान् बुद्ध और बोधिसत्वों की मूर्तियाँ।

सम्राट—हमारे पूर्व पुरुषों के देश भारत का यह उपहार हमें अत्यन्त प्रिय है। हम महाराज का धन्यवाद करते हैं कि उन्होंने यह मूर्तियाँ अगकोरवत् के देवालय में प्रतिष्ठित करने के लिए भेजी हैं। इन ताम्र-पत्रों पर अंकित जातक-कथाओं के लिए हम विशेष रूप से अनुगृहीत हैं और हम आकांक्षा करते हैं कि जल और स्थल दानों पथों से हमारी और भारत की मैत्री बढेगी। हम भूलें नहीं हैं कि जो प्रकाश आज काम्बोज में विद्यमान है, वह भारतीय सस्कृति की आलोक-शिखा से ही प्राप्त हुआ है।

(द्वय संगीत में विलीन हो जाता है और वर्षा का शब्द पुनः उभरता है)

मोस्यो—इस देवालय की भित्तियों पर कैसे-कैसे अद्भुत चित्र अंकित हैं। एक चित्र में शैव प्रभाव प्रत्यक्ष होता है, तो दूसरे में बौद्ध प्रभाव स्पष्ट है, और फिर यह गरुड़ और यह विशालकाय विषधर, यह अप्सरायें, यह देवी-देवता, गन्धर्व, किन्नर और लोकेश्वर। इधर बोधिसत्वों की शांत और स्थिर मुख-मुद्रायें, और उधर शक्ति और सत्ता के मद में निमज्जित ध्वज लहराते हुए योद्धा। इधर भीषण संग्राम और उधर अन्तरीय भाग में पापाण-पटों पर कोमल, किन्तु चंचल शरीर वाली नर्तकियों के चित्र हैं, जिनकी प्रत्येक मुद्रा में दामिनी की त्वरा है। यह देवताओं और असुरों का मदराचल पर्वत को लेकर क्षीर-सागर का मन्थन लक्ष्मी का उदय और उधर राम-रावण युद्ध। वानर सेना का बड़े-बड़े पापाण-खड्गों को ग्रहण किये रण-क्षेत्र में आना। और फिर विजेताओं का परिहान और विजितों

ली क्षमा-याचना के चित्र । असीम जल-राशि पर कमलो की तरह डोलने वाली ये तौकाएँ, यान और महायान । कौनसी सभ्यता थी जिम्के चरण-चिन्ह इतने गौरवपूर्ण प्रौर प्रभावशाली है । कहाँ है वह सम्राट, कहाँ

(संगीत का उदय और दृश्य-क्रम का अन्त)

सूत्र० १—इस प्रकार जब अगकोरवत् अगडाई लेकर जाग रहा था, तो मोस्यो हैनरी मूहो की नसो में लहू जमता जा रहा था, जब इस अद्भुत नगर ने आँखें खोली, मोस्यो मूहो की आँखें मुँद चुकी थी उन मूर्त्तियों, उन भवनों, उन खडहरो के सागर में, जैसे वह डूब गया था ।

सूत्र० २—मोस्यो मूहो मर गया और उसके अन्त के साथ, अगकोरवत् की सभ्यता का रहस्य भी अन्धकार में लीन हो गया ।

सूत्र० १—सत्तर वर्ष के अन्वेषण और गवेषण के पश्चात् इन मूक पाषाण-चित्रो की वाणी मुखरित हो उठी, खडहरो के इस समूह में से एक ही स्वर उभर रहा था ।

खडहारों की गुजायमान वाणी—हम अगकोरवत्, अकोरथाम और ताप्राह्य के खडहर उस विभव-जीवन के जीर्ण-शीर्ण स्वप्न है, उस महान् सभ्यता के चरण-चिन्ह, जो गंगा और यमुना के तटवर्ती प्रदेश में विकसित होकर दक्षिण की ओर बढ़ती गई, और फिर सागर-पथ से एशिया के विभिन्न प्रदेशो में अग्रसर होती गई

सूत्रधार—इतिहासकारो ने इस सांस्कृतिक पर्यटन की गाथा स्वर्णमयी अक्षरो में लिखी है ।

इतिहासकार—तीसरी शताब्दी तक भारत में आर्य-संस्कृति पूर्ण रूप से विकसित हो चुकी थी । इस पुष्प की सुगन्ध पूर्व और पश्चिम के सूदूर देशो तक फैल गई । इस विराट संस्कृति के प्रचार और भारतीय धर्म का यह कार्य साहसी जल-यात्रियो द्वारा सम्पन्न हुआ ।

(वहते जल के प्रवाह का शब्द धीरे से उभरना आरम्भ होता है । आगे चलकर इसमें जल-यात्रियो का सम्भेत गान सम्मिलित हो जाता है)

ये जल-यात्रायें पहले-पहल विशाल प्रकृति की रहस्यपूर्णता का अन्वेषण करने के लिए ही आरम्भ हुई । धीरे-धीरे मानव-सम्पर्क के इस उन्नतिशील साधन द्वारा आर्य-संस्कृति पूर्व और पश्चिम की ओर विस्तारित और प्रसारित होती चली गई । जैसे ही यह जल-पर्यटन मफन हुए, भारतीय सन्तति नवोपलब्ध द्वीपो मे जाकर बसने लगी । उन्होंने प्रतपशिक्षित जातियो को शिक्षित और सभ्य बनाया । पाँचवी शताब्दी से दसवी शताब्दी तक तमग अनेक पूर्वीय द्वीपो पर भारत मे प्रयाण करने वाले राजकुमारो

और नायको ने राज्य स्थापित किये । काम्बोज भी इसी प्रकार वसाया गया । जब ग्यारहवीं शताब्दी के राजनीतिक उथल-पुथल के कारण भारतीय सभ्यता का प्रासाद जीर्ण-शीर्ण होने लगा था तब काम्बोज, मलय, सुवर्ण और यवद्वीपो में सम्पूर्ण रूप से विकसित संस्कृति उन्नति के पथ पर अग्रसर थी ।

(सगीत कुछ क्षणों के पश्चात् इसका समावेश खूब लहलहाते हुए समुद्र के शब्द से होता है । नाविकों का गीत जो धीरे-धीरे मध्यम पडता गया था, फिर उभरता है, फिर धीमा पड़ जाता है, जैसे एक नहीं, अनेक जलपोत चले जा रहे हों)

दार्शनिक—(गम्भीर) प्रकृति मनुष्य की वंदी नहीं, वह कभी-कभी हमारा विरोध अवश्य करती है किन्तु वह हमें परास्त करने को नहीं होता, वरन् हमारा साहस परखने, हमें और जीवट बनाने के लिए होता है । सागर हमारा शत्रु नहीं है, सागर द्वारा ही हम इस वैचित्र्य-पूर्ण धरती के नाना भागों में वास करने वाले प्राणियों से परिचित होते हैं ।

चारुमित्र—सागर को क्षुब्ध हो लेने दो, फिर देख लेना उसकी मंत्री का प्रदर्शन !

दार्शनिक—सागर का क्षोभ उसके वैमनस्य का सूचक नहीं, जलधि की शक्ति की पराकाष्ठा है । हमें उससे न उलझना चाहिए और न ही उससे भयभीत होना चाहिए । हमें जलधि के सहयोग की कामना करना चाहिए ।

चारुमित्र—हम तो करते हैं किन्तु सागर... ..

दार्शनिक—यह स्वीकार करके तो तुम मनुष्य के साहस की पराजय स्वीकार कर रहे हो । आर्य पराजय को नहीं जानता । वह केवल विजय से ही परिचित है, क्योंकि उसने सदा विजय ही पाई है । वह समय भूल गये हो जब आदिनाविकों ने पहले-पहल जल-यात्रा का प्रयास किया था... तब समुद्र को 'प्राण-घन विनाश शका स्थान' कहा जाता था । किन्तु अगस्त्य ऋषि ने इस मिथ्या धारणा-को असत्य सिद्ध कर दिया । अब भारतीय जलपोत पूर्व और पश्चिम दोनों दिशाओं में निर्भयतापूर्वक यात्रा करते हैं, इनसे पूछ लो ।

व्यापारी—मैं गत दस वर्षों से पूर्वीय द्वीप-समूह से व्यापार कर रहा हूँ चारु-मित्र ! वहाँ से मेरे यान स्वर्ण, रत्न, मुक्ता, कर्पूर, पारद, मरीचिका और एला आदि लेकर दक्षिण भारत के नौकाश्रयों में आते हैं, वहाँ से कुछ तो स्वदेश में वित्रय हो जाता है, और शेष हम मिश्र, यवन और रोम के व्यापार-केन्द्रों में भेज देते हैं । मेरा ज्येष्ठ पुत्र कामरूप का हाथीदांत स्वर्ण और जल-पथों से ताम्र-लिप्त के नौकाश्रय तक पहुँचा देता है, वहाँ से मैं उस अपने जलयानों में भरकर पश्चिम की ओर ले जाता हूँ, और वहाँ से हम रेगम इत्यादि भारत लाते हैं ।

(सागर की लहरों में से एक तीव्र सगीत-लहरी उभरती है)

स्वर्णगिरि—(उत्साह से भरी वाणी में) वारुण, वारुण बहुत ही अद्भुत द्वीप है। नील जलधि में यूँ स्थिति है जैसे सम्पूर्ण रूप में विकसित एक कमल समुद्र-तल पर तैर रहा हो। बड़े-बड़े पर्वतों से आच्छादित हरी-भरी उपत्यकायें, असंख्य नदियाँ, जो हरीतिमा में से यूँ इठलाती हुई बह रही हैं जैसे किसी अद्भुत शक्ति ने प्रकृति के हृदय में एक गुदगुदी-सी कर दी हो, और सघन वन, जिसमें अनेक प्रकार के वन्य पशु-पक्षी मिलते हैं, और राजकुमार ! आप अपना तूणीर संभाल लीजिये, सिंह के आखेट की लालसा थी न आपके मन में, सो वहाँ आनन्द से पूर्ण कीजियेगा।

क्षत्रियकुमार—सच ! वहाँ सिंह हैं, तब तो हम अवश्य वारुण की यात्रा करेंगे।

(उसी सगीत की पुनरावृत्ति)

गजमद—हे धान्यकटक के पल्लव राजकुमार ! अपने पिता कुन्डकूर, पितामह शिवस्कन्द वर्मा और प्रपितामह परम विख्यात विष्णुकूर्च के नाम पर अब इस निरर्थक जल-यात्रा का अन्त करो। इन नील दिशाओं ने मुझे बिल्कुल विकसित कर दिया है।

अश्वतुग—तुम्हारी सम्मति है कि हम काँची लौट चलें।

गजमद—हाँ, मैं वहाँ जाकर महाराज से क्षमा प्राप्त करने का प्रयास करूँगा और मुझे पूर्ण आशा है कि

अश्वतुग—गजमद ! मुझे तुम्हारी अधीरता अच्छी नहीं लगती। मैंने नाग-द्वीप से चलने से पूर्व ही तुम से पूछा था। अगर तुम्हारे हृदय में साहस नहीं था तो मेरे साथ क्यों आये ? मुझे पिताजी ने स्वदेश से निष्कासित कर दिया है। अब मैं किस मुँह से देश लौटूँ ? हाँ, एक उपाय है।

गजमद—वह क्या है ? शीघ्र कहो ?

अश्वतुग—मैं उस समय भारत लौट सकता हूँ जब मैं अपने लिए एक स्वतन्त्र राज्य की स्थापना कर लूँ।

गजमद—अच्छा ! तो राज्य स्थापना की आकांक्षा है ! धन्यवाद नहीं करते विघाता का, कि नाग-द्वीप के वन-मानुषों से छुटकारा मिला, अब

अश्वतुग—जब तक मेरे सात सौ सैनिक मेरे साथ हैं, और मेरे नाविक मेरी सहायता कर रहे हैं, मैं आशा का छोर नहीं छोड़ूँगा।

सेनानायक—हमें भी तो आपके साथ ही बहिर्गत किया गया था महाराज-कुमार अश्वतुग ! हम आपकी सेवा में हैं। हम उस समय तक स्वदेश लौटने का विचार मन में न लायेंगे जब तक हम इस रहस्यपूर्ण सागर को मथकर अपने और

अपने वंशजो के लिए एक नये संसार की सृष्टि न कर लें ?

(तेज-तेज चम्पुओ का चलना और फिर दृश्य-परिवर्तन)

आदित्यस्वरूप—अच्छा तो आप नाग-द्वीप में जा रहे हैं ।

बौद्ध भिक्षु—संकल्प तो यही है ।

आदित्य—पर वहाँ तो नर-भक्षक बसते हैं, वहाँ अहिंसा-भक्त का क्या काम ?

बौद्ध—जहाँ हिंसा हो, वही तो अहिंसा के सन्देश की परम आवश्यकता होती है ।

आदित्य—सो तो ठीक है महाराज ! किन्तु...

बौद्ध—कोई भी प्राणी जन्मत नर-भक्षक नहीं होता, परिस्थितियाँ उसे विकृत स्वभाववाला बना देती है । हमारा धर्म है कि हम उनसे प्रेम करें, घृणा नहीं ।

आदित्य—आपकी बातें बहुत ही अच्छी हैं पर भिक्षु महाराज हम तो अपने प्राण सकट में डालकर उधर जाने का साहस नहीं करते ।

बौद्ध—यदि आपके मन में दुर्बलता नहीं है, तो आपको भयभीत नहीं होना चाहिए । हमें वन-वासियो से डरना नहीं चाहिए । वे अपना पेट भरने के लिए पशुओ का हनन करते हैं । पशु नहीं मिलते, तो मनुष्य के भक्षण पर बाध्य हो जाते हैं । यदि हम उन्हें जीविका-प्राप्ति के सुगम और सभ्य साधन बता दें, जिन्हें आर्या-वर्तन ने विकसित किया है, तो वे अपनी वरवरता को त्यागकर सभ्य और सुशील बन जायेंगे ।

आदित्य—तो आपका कार्यक्रम वहाँ जाकर उन्हें सभ्य बनाने का है ।

बौद्ध—जी हाँ ! मैं और मेरे साथी-भिक्षु, नाग-द्वीप के आदिवासियो में कृषि-विज्ञान का विस्तार करेंगे । उन्हें अन्न उपजाने की विधि से परिचित कराएँगे और भगवान् बुद्ध का निर्वाण-सन्देश उनके हृदय तक ले जायेंगे ।

बौद्ध भिक्षु—आपने विचार किया है कि इस द्वीप का नाम नाग-द्वीप क्यों प्रख्यात है ।

आदित्य—नाग-पूजा करते होंगे वहाँ के वन पुरुष ?

बौद्ध—जी नहीं, प्राचीन काल में भारतवर्षीय नाग-वंश के एक साहसी नेता ने इसे जल-शून्य में से ढूँढ़ निकाला और इसे अपने वंश का नाम दिया । फिर कुछ समय पश्चात् हमने उनसे सम्पर्क-विच्छेद कर लिया, इसलिए वे फिर उसी वरवरता की निद्रा में लीन हो गये । हम अपने पूर्वजों की भूल नहीं दुहरायेंगे । जिन द्वीपों में भारतीय-सतति बस गई है वहाँ की आदि-जातियाँ असभ्य और नर-भक्षक नहीं रहीं । वहाँ कला का विकास हो रहा है—और धर्म की उन्नति । यदि हम सब चलकर नाग-

द्वीप में आर्य-संस्कृति का प्रचार कर सकें तो क्या इससे भारत का सम्मान नहीं बढ़ेगा ?

आदित्य—अवश्य ! तो लगर उठाइये, हम चलेंगे, पूर्व की ओर !

(संगीत और दृश्य-परिवर्तन)

(अट्टहास)

महानाविक हरिसेन—आप मुझे अनाडी समझ रहे हैं । मैं उन नाविकों का वंशज हूँ जिन्हें पीढियों तक जल की मैत्री का सौभाग्य प्राप्त रहा है । मेरे दादा ने स्वयं एक महायान में बैठकर चारों दिशाओं की यात्रा की, और सामुद्रिक पथों के सकेत लिपिबद्ध किये । सुवर्ण, कसेयर, यव, वारुण इत्यादि सब की यात्रा मैं कर चुका हूँ ।

सेनानायक—ओह ! जभी आप आज तीन दिनों से इन शिला-खण्डों की परिक्रमा किये जा रहे हैं ।

महा०—समुद्र में दिग भ्रम हो जाना कोई आश्चर्य की बात नहीं । मेरे दादा

सेना०—उन्हे भी दिग-भ्रम हो गया था ?

(सब की हँसी)

महा०—(सक्रोध) आप मेरा अपमान कर रहे हैं सेनानायक ! मैं अपनी कला का अपमान सहन नहीं कर सकता । आपको ज्ञात है, मैं उस वंश का उत्तराधिकारी हूँ जो सदा जल-म्बामी कहे जाते थे । आप मेरी जल-वाहन-कला का उपहास नहीं कर सकते ।

सेना०—भावुक मत बनो महानाविक हरिसेन ! इसमें सन्देह नहीं कि तुम एक महापराक्रमी जल-वाहक चन्द्रकेतु के पुत्र हो, और तुम समस्त आघ्र में जलयान-निर्माण में सिद्धहस्त माने जाते हो, पर हममें भी सन्देह नहीं कि हम दिशा खो बैठे हैं । जभी हम इन शिला-खण्डों का परिभ्रमण किये जा रहे हैं और हमें अपने लक्ष्य काम्बोज का मार्ग नहीं मिल रहा ।

महा०—वालादित्य, मेरे कक्ष में से वह पक्षियों का पिंजर तो लाओ ।

वालादित्य—यह लीजिये महानाविक ।

महा०—लीजिये मैं इस काग को उढाये देता हूँ । यह जिधर जायेगा उस दिशा में ही हमारे महायान को जाना होगा ।

सेना०—क्यों ?

महा०—क्योंकि यह काग उधर जायेगा जिधर भूमि होगी । हाँ, हाँ ! देखिये सेनानायक मेरा अनुमान विन्कुल ठीक था भूमि पूर्व-दक्षिणीय दिशा में है । देखिये

काग उसी दिशा में उडा जा रहा है, और देखिये, देखिये, वह अब नीचे की ओर झुक रहा है ।...कदाचित् काम्बोज ।

सेना०—आप इसी दिशा में चलिये महानाविक ! हमें काम्बोज पहुँचना है ।

महा०—हाँ ! पर हम इतनी शीघ्र नहीं पहुँच सकेंगे राजकुमार ।

सेना०—क्यों ?

महा०—क्योंकि इस समय हम गम्भीर जल-राशि में घिर गये हैं । आप जिसे निरर्थक परिभ्रमण कह रहे थे, वास्तव में वह जीवन और मृत्यु का संघर्ष है । मैं इस भूमि के निकट जाना नहीं चाहता क्योंकि यह मोगे की चट्टानों का एक समूह है । यदि हमारा महायान उनसे टकरा गया तो ।

सेना०—कदाचित् यह वही उप-द्वीप है जहाँ सुवर्ण की यात्रा करने वाले राजकुमार का त्रि-खड जलयान डूब गया था ।

महा०—मेरा भय भी यही है । इसलिए पहले हमें इस जल-निहित शिला-खण्ड-माला से बचकर कहीं भी सुरक्षित भूमि पर पहुँचना चाहिए । वहाँ मैं अपने महायान का संस्कार इत्यादि करूँगा और फिर आरम्भ होगी हमारी काम्बोज गवे-पणा । नाविको ! पालें खोल दो और...

(सागर का आलोडन, संगीत और दृश्य-परिवर्तन)

महा०—ध्रुव की वार हम अवश्य सफल होंगे, शैलेन्द्र !

शैलेन्द्र—मेरे लिए अधिक समय तक धैर्य करना सम्भव नहीं महानाविक हरिसेन !

महा०—किन्तु आपका उत्साह तो क्षीण नहीं हुआ ।

शैलेन्द्र—उसी के सहारे तो स्वदेश त्यागकर जल के शून्य में अपने भविष्य को खोजने चले हैं ।

महा०—मलयकेतु ! तनिक मेरा दिशानिर्देशक यन्त्र मुझे देना ।

मलयकेतु—यह लीजिये महानाविक ।

महा०—हैं ! इस समय हम दक्षिण-पूर्वीय दिशा में जा रहे हैं । मेरा अनुमान है कि हम कुछ दिनों की यात्रा के उपरान्त काम्बोज द्वीप पर जा लगेंगे । आज हमें विश्राम करना होगा ।

शैलेन्द्र—क्यों ? क्या हम किसी प्रकार यात्रा जारी नहीं रख सकते ।

महा०—बादल इतने घिर आये हैं कि मैं उस पर्वत-माला की ओट में रुक जाना ही बुद्धिमत्ता समझता हूँ ।

मलयकेतु—उधर देखिये महानाविक, क्षितिज की ओर ।

महा०—भीषण भ्रमावात के चिन्ह प्रस्तुत हो रहे हैं । (पवन के चलने का आभास)

मलयकेतु—पवन भी किस वेग से चलने लगा है ! (वृष्टि का शब्द)

शैलेन्द्र—अरे वृष्टि भी (पवन का वेग) और

महा०—सावधान ! सभी यात्री अपने-अपने कक्षों में रहे । पात के प्राण में विक्षोभ फैलाने की कोई आवश्यकता नहीं । आपको इस अवस्था में देखकर मेरे नाविक उत्साहहीन हो जायेंगे ।

(पवन, वृष्टि और जल-कोप का प्रभाव)

एक यात्री—इस प्रचंड वृष्टि और ऋक्षावात में से बच निकलना सम्भव नहीं अब तो सागर ही अपनी समाधि बनेगा ।

दूसरा—जलयान उद्वेलित हो रहा है जैसे-जैसे

तीसरा—मगवान् वरुण अवश्य कृपा करेंगे उन पर, विश्वास करो ।

(ऋक्षावात का शोर)

महा०—शैलेन्द्र ! हमारा यान शिला-खण्डों को और ढकेला जा रहा है । नाविकों ! पालें खोल दो । अन्यथा पवन के वेग से हमारा यान लहरो का आहार बन जायेगा । और लघु-नौकाएँ तैयार रखो, मेरी तुरही का शब्द सुनते ही उन्हें सागर में उतार दिया जाये ।

(जल का क्रोध बढ़ता है । कुछ क्षणों के पश्चात् सहसा चीत्कार उभरता है, और सारा दृश्य सगीत-लहरी में विलीन हो जाता है)

शैलेन्द्र—मगवान् उमापति लोकेश्वर के अनुग्रह से और अनुकम्पा से आज हम उस स्वप्न की पूर्ति देख रहे हैं, जिसे हृदय में बसाकर हम अपने स्वदेश भारत से निकले थे । वर्षों की सकटपूर्ण जल-यात्रा के पश्चात् जब हमारे यान क्रूर ऋक्षावात के थपेड़ों को खाकर एक अपरिचित सघन वन-प्रदेश पर आ लगे थे ये तो किसे ज्ञात था कि हम इस सीमाग्य के अधिकारी होंगे । आज मलय, सुवर्ण, यव, चम्पा और काम्बोज हमारे साम्राज्य में हैं । हम आपको विश्वास दिलाते हैं कि मैं और मेरे वंशज उस जन-तन्त्रीय परम्परा का परिपालन करेंगे जो हमारे देश भारत की विशेषता है, इस व्यवस्था में न कोई बन्दी है न बन्दी करने वाला । परिग्रह और जातीय वैमनस्य का इसमें कोई स्थान नहीं । हमारे नौकाश्रयों में जहाँ पूर्वी यात्री आते हैं, वहाँ अरब और रोमन यात्री भी । हमारी नीति है अन्तर्राष्ट्रीय व्यापार व्यवस्था का सुसंचालन ।

(सगीत की पुनरावृत्ति और नये दृश्य का उदय)

जयवर्मा—मैं जयवर्मा, मलय, सुवर्ण और यव-द्वीप के सम्राट शैलेन्द्र के आदेश से आपकी सेवा करने के लिए यहाँ भेजा गया हूँ । अतः आप मुझे और मेरे इन

साथियों को सन्देह की दृष्टि से न देखिये । हम अपना कर्तव्य जानते हैं । आपको भी चाहिए कि आप अपने कर्तव्यों का पालन करें । यह मत भूलिये कि सम्राट केवल अस्त्र-शस्त्र के बल पर राज्य नहीं होता वरन् एक महान् दैवी शक्ति के बल पर । सम्राट होना एक महान् कर्तव्य का पालन करना है, जो हमारे ऊपर ईश्वर की ओर से डाला जाता है । इस वनस्पति सम्पन्न पर्वत पर और इस पावन शिवालय के प्राणों में खड़े होकर हम शपथ लेते हैं कि हम सदा जनता की सेवा करने का प्रयास करेंगे ।

(संगीत की पुनरावृत्ति और नये दृश्य का उदय)

यशोवर्मा—यह ठीक है कि हमारे द्वीप का शैलेन्द्र के राज-पुरुष द्वारा अनुशासित होने का आदेश मिला था, किन्तु हमें स्वतन्त्र होने का अधिकार है । परराष्ट्र के आधीन रहना उम जनपदीय परम्परा का अनादर करना होगा जिसकी स्थापना भारत में आने वाले हमारे पूर्व-पुरुषों द्वारा हुई । मैं आज इन्द्र का खड्ग 'श-खान' हाथ में लेकर शपथ लेता हूँ कि मैं काम्बोज को स्वतन्त्र कराऊँगा ।

(नगाड़े पर चोटें, जनरल और विजय-घोष । महाराज विश्ववर्मा की जय इत्यादि)

(कुछ क्षणों के पश्चात् अन्तरसूचक संगीत में विलीन)

महादण्डनायक—मीका प्रदेश के विद्रोही नेता को बन्दी बना लिया गया है । आज्ञा हो तो उसे सम्राट के सम्मुख उपस्थित किया जाये ।

सूर्यवर्मा—आज्ञा है ।

महा०—बन्दी उपस्थित है ।

सूर्य०—बन्दी, तुम्हें ज्ञात है कि तुम्हें किस अपराध के लिए बन्दी बनाया गया है !

मीका नायक—जी, मेरा अपराध यही है कि मैंने जनपदीय अधिकारों के संरक्षण के लिए अपनी ध्वजा लहराई ।

सूर्य०—जनपद के लिए या वैयक्तिक स्वार्थ के लिए ?

मीका०—यदि सम्राट से न्याय न मिले तो जनता को अधिकार है कि वह उसकी दमन-नीति का विरोध करे ।

सूर्य०—किमने किया तुम से अन्याय ?

मीका०—मीका प्रदेश के राजकुसिंह घोष ने मेरी बन्वा का वरण करना चाहा, मैंने उसके प्रस्ताव का विरोध किया । इस पर उसने मुझ पर द्रोह का अभियोग लगाकर मेरी सारी भूमि छीन ली ।

सूर्य०—हूँ ?

मीका०—आपके राजकु की अवस्था पचरन वर्ष की है और मेरी बन्वा से बड़ी

उसकी दो कन्यायें हैं। किन्तु उसकी कामुकता की अग्नि अभी तक शान्त नहीं हुई। हम दीन हैं सम्राट, किन्तु अपनी सम्मान रक्षा का बल हमारी भुजाओं में है। मेरे प्रतिकार करने पर उसने हमारे वन्य-भवन पर छापा मारा और मेरी कन्या का अपहरण करके ले गया। उस पर मैंने और मेरे ग्राम के कृपको ने कर देना अस्वीकार कर दिया। जब तक मेरी कन्या मुझे नहीं लौटा दी जाती और आपका राजकु मीका जनपद से क्षमा-याचना नहीं करता हम एक कौड़ी कर नहीं देगे।

सूर्य०—तुम्हारे साथ अन्याय हुआ था तो तुम्हें हमारे पाम ग्राम चाहिए था राज्य-व्यवस्था को भंग करने का तुम्हें कोई अधिकार नहीं।

मीका०—शैलेन्द्र के वंशज! तुम इन वैभवपूर्ण गगनचुम्बी ऐश्वर्य-भवनो में विहार करते हो। अक्सराओ ऐसी नर्तकियों के नृत्य देखते हो और भूच जाते हो कि तुम्हारी प्रजा पर अत्याचार होते हैं और वह लहू के झरू पीकर रह जाती है। किन्तु हमने निश्चय कर लिया है हम उस समय तक अन्याय का विरोध करते रहेंगे जब तक मेरी धमनियों में रक्त का एक भी बिन्दू शेष है।

सूर्य०—उत्तेजित होने की आवश्यकता नहीं मीका नायक! महादण्डनायक हमें खेद से कहना पड़ता है कि आपकी न्याय-व्यवस्था अभी अपूर्ण है। हम आज्ञा देते हैं कि सूर्यास्त से पूर्व मीका प्रदेश के जन-नायक की कन्या उसे लौटा दा जाये और राजकुसिंह घोष को बन्दी बनाकर हमारे सम्मुख उपस्थित किया जाये।

(संगीत और दृश्य परिवर्तन)

राजपुरोहित—यज्ञ समाप्त हुआ सम्राट! अब आप अपने पावन करो से प्रवान देवालय का शिलान्यास कीजिये।

(संगीत, हर्ष-ध्वनि इत्यादि)

चित्रसेन—मैं कान्ची नरेश सम्राट चालुक्य चील कुलोत्तुग की ओर से आपको इस शुभ अवसर पर मगन-कामना प्रस्तुत कर रहा हूँ। ये शिल्पी, निर्माता शास्त्रिका और वास्तु-कलाकार उन महान् निर्माताओं के वंशज हैं जिन्होंने महाराज नरसिंह वर्मा पल्लवेन्द्र के आदेशानुसार महामल्लपुरम् के सात पगोडे बनाये थे। ये मूर्ति-कलाकार उन प्रसिद्ध मूर्तिकारों के पौत्र हैं जिन्होंने पीगू और नाग द्वीप को विजय करने वाले राजेन्द्र चील गगाये कोड के जीवन-काल में अपूर्व सौन्दर्य सम्पन्न और वैभवपूर्ण राजधानी गगायेकोण्डपुरम् का निर्माण किया। इनमें से कुछ शिल्पाचार्य जब द्वीप में वृद्धुर के महास्तूप के निर्माण में सहायक हो चुके हैं।

सम्राट—हम सम्राट चालुक्य चीलकुलोत्तुग के इस मैत्रीपूर्ण सकेत का आदर करने हैं कि उन्होंने दक्षिण-भारत के सर्वगुणसम्पन्न कलाविज्ञों और निर्माताओं को हमारी राजधानी के प्रधान देवालय के निर्माण में महायत्ना करने के लिए काम्बोज

भेजा है। भगवान् की दया से इस स्थान पर एक ऐसे अद्वितीय देवालय की स्थापना होगी जिनमें उन सब कलाकारों की अोजमयी कल्पना प्रतिबिम्बित होगी जो इस समय यहाँ एकत्रित हुए हैं।

(संगीत और दृश्य-परिवर्तन)

कन्या—(सहमी हुई-सी) बाबू, सुना है कि थाइ सेना हमारी रक्षा-पक्कि तोडकर राज्य प्रासाद में प्रवेश कर गई है। उन्होंने अकराथाम सम्राट की और उनके परिवार की हत्या कर दी है और सब बड़े-बड़े नायको, नेताओ को बन्दी बना लिया गया है।

बृद्धजन—हूँ।

कन्या—अगकोरवत् और वेधान देवालय में जन-कल्याण-यज्ञ किया जा रहा है।

बृद्धजन—हूँ।

कन्या—अब क्या होगा ?

बृद्धजन—कुछ नहीं होगा बेटी, कुछ नहीं होगा। आज पाँच सौ वर्ष हो गये हैं, सम्राट बदलते रहे हैं किन्तु जनता नहीं बदली, क्योंकि वह अमर है। जीवन की भाँति अनन्त और अविनाशी।

(गम्भीर संगीत)

सूत्रधार—जनता वास्तव में अविनाशी है, और अविनाशी है जनता के स्वप्न, उनके विचार और अनुभूतियाँ। दर्शन और परम्पराएँ कभी नहीं मरती, क्योंकि उनका निर्माण एक ऐसे तत्त्व से होता है, जिसे राजनीतिक क्रान्तियाँ नष्ट नहीं कर सकती। वे स्वप्न जनता की कला में प्रतिबिम्बित होते हैं। जहाँ कहीं सभ्यता के चरण पडते हैं, वहाँ चिरम्मरणीय चिन्ह रह जाते हैं। सभ्यता की प्रकाश व्यवित में नहीं समष्टि के प्रत्यक्ष होती है। आज भी जब कि छे सौ वर्ष तक वैभवपूर्ण राज्य करने वाला त्रय शेष नहीं रहा, अगकोरवत् वही पर है, जहाँ वह आज से नात सौ वर्ष पूर्व स्थापित किया गया था।

वेदान्, ताप्राम्ह, प्रारूप, अकोरथाम और अगकोरवत् सब जीवित हैं। ये उम सस्कृति के चरण-चिन्ह हैं जिसका क्षेत्र, जीवन के समान विशाल है। साम्राज्य बदलते रहे, किन्तु पाषाण-लिपि में रचे हुए भारतीय सस्कृति के ये सूत्र अभी तक शेष हैं।

(आमुख संगीत की पुनरावृत्ति)

१०१. एक-पात्र रूपक — एक-पात्र रूपक की चर्चा पहले की जा चुकी है।

स्वगत भाषण को नाट्य के क्षेत्र में से प्रायः बहिष्कृत कर दिया गया था। रेडियो ने उसका पुनः स्थापन किया। माईक्रोफोन स्वगत की आत्मा को इस पूर्णता और मार्मिकता से व्यक्त करता है कि इसके आघार पर रेडियो-नाट्यकारों ने पूरे कार्यक्रमों की कल्पना की है। यह प्रयोग काफी हद तक सफल रहा है। उद्देश्यकर भट्ट के रूपक 'एकला बलो' विष्णु प्रभाकर के एक-पात्र नाटक 'धूप्रा' और 'सडक' का अध्ययन इस बात की पुष्टि करेगा। प्रस्तुत उदाहरण 'स्मृतिपट' इसी प्रकार का रूपक है। लेकिन इसमें एक और विशेषता भी है। मुक्त-स्मृति-सन्वेदना Free association के अतिरिक्त इसमें सज्ञा-प्रवाह-पद्धति 'Stream of consciousness' का प्रयोग किया गया है। इस तरह श्रोता नाटक को तीन कालों में घटित देखता है। 'स्मृति-पट' की प्रेरणा का सकेत रूपक में दी गई कविता 'Elegia a morte Gandhi Cecilia Merrieles' की पवित्यो से मिला।

स्मृति-पट

(पृष्ठ-संगीत पिछले प्रहर का कोई शान्त प्रकृति का राग, जो बहुत ही धीमे स्वरों में बजाया जाये फिर सम्पूर्ण शान्ति)

मित्तल—दिशाएँ चुप है चारों ओर श्रेंवेरा है, हल्का और शीतल श्रेंवेरा, ऊपर नीला आकाश है जो अघखुली नजरों से नींद में खोई प्रकृति को निहार रहा है। नीचे अन्वकार में लिपटी हुई मधुर स्वप्न की तरह कोमल घास पर ओस की बूँदें मेरे पाँव का स्पर्श कर रही हैं। मैं अकेला हूँ और मेरे कदम अनायास उस पावन स्थान राजघाट की ओर बढ़ते जा रहे हैं।

(काण्ठ तरंग की स्वर-लहरी संगीत)

उसे मार डाला जब वह लोगों को आशीर्वाद दे रहा था।

(आवृत्ति)

रात के समय मैंने ये कष्ट पुकार सुनी।

जैसे ये किसी पक्षी की चीत्कार हो।

और जागकर मैं एक स्थान ढूँढने लगी।

एक सुदूर और बोधहीन स्थान।

तो क्या ये तुम ही थे जिमने बीरे में सिसकी ली ?

जब अन्तिम श्वात-धार निकल रही थी ?

वही दूर तुम्हारी ही हड्डियाँ थी ?

इन्सान अभी वहशी है भद्र महिला ।

इन्सान अभी वहशी है भद्र महिला ।

(सगीत)

उसे मार डाला । जब वह लोगो को आजीर्वाद दे रहा था ।

(सगीत आरोह की लहरी)

ये शब्द मेरी पूर्ण लेखनी का विपाद बन गये हैं । हृदय में कैसा तीव्र मन्थन हो रहा है ?

हमने उसे क्यों मारा, क्यों ?

यह आदमी क्या चाहता था ?

यह आदमी ससार में क्यों आया ?

उसने कहा था—“मेरे माटी के प्याले से बढ़कर नहीं हूँ ।”

जब उसे मेरी आवश्यकता नहीं रहेगी वह मुझे गिरा देगा ।

(फेड इन सगीत)

भगवान् ने तुम्हें गिरा दिया अचानक अचानक...

अभी तो एक घूँट रक्त भीतर ही रहता था ।

तुम्हारा हृदय अभी शुष्क नहीं हुआ था ।

ओ वीरता की छाया-मूर्ति !

साँस की हवा आती है । जाती है, भारत और ब्राजील के बीच, और यह थकती नहीं ।

सब से ऊपर अहिंसा है । मेरे भाइयो •

पर सभी की जेबों में तो घुम्राँ छोडते पिस्तौल हैं ।

वस्तुतः एक तुम ही थे, पिस्तौल-विहीन, जेब-विहीन और असत्य-विहीन ।

एकदम वे हथियार, न बीते हुए कल की परवाह, न आने वाले कल की चिन्ता •

(काष्ठ तरंग सगीत-लहरी उभरती है)

मेरे यहाँ प्रायश्चित्त करने आता हूँ, क्योंकि मैं समझता हूँ कि वह मरा ही एक भाई था जिसने उस आलोक को हम से छीन लिया । जो तूफानी समुद्र में आशा ज्योति के समान था • तारो की छाँह में मैं यहाँ आता हूँ और अपने आँसुओं के फूल बापू की समाधि पर चढाकर लौट जाता हूँ । • मेरी समस्या मेरे प्रायश्चित्त का अर्थ कोई क्या समझे ? बापू कहता था कि सत्य ही जीवन है, प्राण है । मृत्यु परमात्मा है और परमात्मा सत्य, इसलिए सत्य को खोजो, नुमिरण से चिन्तन से, नृत्य तुम्हारे भीतर है, इसलिए अपने भीतर भाँको ! ईश्वर प्रेम में वनता है, इसलिए प्राण

मात्र से प्रेम करो। शत्रु से भी प्रेम करो। पतित को उबारना ही धर्म है, इसलिए जो गिर पड़ा हो उसे उठाओ और घावों पर प्रेम और हमदर्दी का भरहम रखो, उसकी सहायता करो उसके जीवन का सहारा बनो।

मैं अपने भीतर देख रहा हूँ लेकिन अभी तक वहाँ प्रकाश की कोई रेखा नहीं। वहाँ अंधेरा छाया हुआ है जैसा इस समय नीद में खोई प्रकृति पर छा रहा है। अन्दर और बाहर अंधरा है। वह कहता था मन की वाणी सुनो लेकिन • लेकिन मेरे मन से कोई आवाज नहीं आती, वहाँ नीरवता है खामोशी है।

(सगीत)

सत्य-पथ पर कांटे बिछे हैं और वह बहुत ही सखटपूर्ण है, लेकिन सत्य पथ ही सच्चा पथ है। सत्य की आराधना ही सच्चा योग है। सत्य-आचरण ही आदर्श जीवन है, इसलिए बलिदान-पथ पर चलो। पर क्या मैं सत्य-पथ पर चलता रहा हूँ ? क्या मेरे पाँव सत्य-पथ पर बिछे कांटों से घायल नहीं हुए हैं। नहीं नहीं मेरे कदम घायल नहीं हुए लेकिन मेरा मानस घायल हुआ है क्योंकि मैंने कर्तव्य से आँख चुराई और सत्य-पथ पर नहीं चला, मैंने नीति को नैतिकता से अधिक महत्त्व-पूर्ण, अधिक सफल समझा। मेरे पास धन-दौलत है, मान-सम्मान है, समृद्धि और उन्नति के सभी साधन हैं। क्या यह धन-दौलत सच्चे जीवन के लिए बाधा नहीं है ? क्या यह मान-सम्मान झूठा नहीं, क्या मेरी समृद्धि मिथ्या नहीं है ? पर जीवन तो अनवरत है, उसकी धारा कभी अवरुद्ध नहीं होती। जीवन में अक्सरों की कमी नहीं। बापू ने कहा न था, तुम जब भी राम-नाम का सुमिरण करोगे तुम्हारा जीवन शुद्ध हो जायेगा। वह कहता था जिस तरह गायन विद्याविशारद सुर मिलाने के लिए तार कसता रहता है और फिर उसे अकस्मात् योग्य स्वर मिल जाता है उसी तरह हम भी भावपूर्ण हृदय से राम-नाम का उच्चारण करते रहे तो किसी-न-किसी वक्त अकस्मात् ही हृदय के छिपे हुए तार एक तान हो जायेंगे। पर मैं सोचता हूँ वह समय मेरे जीवन में भी आयेगा। शायद आ जाये, शायद न आये। लेकिन मैं निराश नहीं हूँ। मेरे भाई, बापू कहता है तुम परिश्रम करो, फल की चिन्ता वह करेगा। सो मैं परिश्रम कर रहा हूँ सत्य-पथ पर चलने का

(सगीत)

ठं०—है ! यह मेरे स्मृति-पट पर किसका चित्र उदित हुआ ? कौन है यह ? नहीं, मैंने इसे कभी कभी नहीं देखा किन्तु ऐसे ही दीन, अनाथ, भूख और रोग से पीड़ित व्यक्ति जिनका समाज में कोई स्थान नहीं, मैंने अनेको देखे हैं।

(सगीत)

मैंने गाधी को नहीं देखा ? मैं उसे कभी न देख सका, लेकिन मैं उसे जानता हूँ।

ठा०—तुमने उसे देखा नहीं फिर उमे कैसे जानते हो ?

हमारे शरीर में प्राण है उन्हें कौन देख सकता है, कौन छू सकता है ? पर क्या हम कह सकते हैं कि हम प्राणों का अस्तित्व नहीं मानते, मैं उसे जानता हूँ उसका अनुभव हर साँस में करता हूँ ।

उसने कहा था ओह ! मैं कितना अभाग्य हूँ कि मैं उसे कभी न देख सका । जिसने मेरे जीवन की काया-पलट कर दी, जिसने पवित्र मन्दिरों के दरवाजे खुलवा दिये । हम सुना करते थे एक गाधी है जिसने छूत-छात को मिटाने का निश्चय कर लिया है, मैंने एक दिन अपने ठाकुर से भी कह दिया था, ठाकुर जी अब जमाना बदल रहा है, गाधी हमें अछूत नहीं रहने देगा, हम भी तुम्हारे कूग्रो में पानी भरेंगे, तुम्हारे मन्दिरों में भगवान् की पूजा करेंगे । मुझे अच्छी तरह याद है वह हँस दिया था, बहुत देर तक हँसता रहा था । पर मुझे यह भी याद है कि वही ठाकुर मुझ से गले मिला था, हमारे चौके में जीमा था और हमें साथ हवेली में खाना खिलाया था । हमें खुद अपने मन्दिर में ले गया था ।

एक दिन मैंने सुना था गाधी की गाडी हमारे गाँव के पास चाने कस्बे से गुजर रही है । सुबह सवेरे उठकर मैंने काम खत्म किया । नहा-धोकर उजले कपड़े पहने और साँझ पडते ही पन्द्रह कोस का सफर काटकर कस्बे के स्टेशन पर जा पहुँचा । वहाँ सैकड़ों लोग इकट्ठे थे, मुझे किसी ने आगे न बढने दिया । कहा, अगर बापू तुम्हें इतना प्यारा था तो पहले आये होते । हमें देखो हम सुबह-सवेरे से आकर बैठे हैं । रेल आई, सबने जोर से पुकारा, 'गाधी बाबा की जय हो ! 'सेवाग्राम के सन्त की जय ! ' रेल कुछ क्षणों के लिए रुकी । जो आगे थे उन्होंने बापू के दर्शन किये लेकिन मैं . . .

घुएँ के बादल उडाती रेल मेरी आँखों से ओझल हो गई । एक-एक करके सभी अपने-अपने घर को चल दिये, लेकिन मैं वही खडा रहा प्लेटफार्म के बाहर वदल के पेड से लगा हुआ । कभी मन को आन्ति होती तुम्हें अपनी आँखों ने घोडा दिया है, तुमने बापू को देखा है । वह मुस्करा रहा था उमकी प्यार-भरी आँखें तुम्हे देख रही थी लेकिन फिर मन कहता, नहीं तुमने बापू को नहीं देखा । अगर तुम्हे बापू प्यारा होता . . . (सिसकी) . मेरी आँखों में आँसू थे और मन भरा हुआ है । बहुत देर तक मैं वही खडा रहा । रात पड गई और तारे निकल आये । फिर न जाने कब मेरे कदम अपने आप उठे, रास्ते में मुझे एक बुडिया मिली जो राम-नाम जप रही थी, हँस रही थी, इतनी खुश थी कि 'ओह ! मैंने इतना खुश चेहरा कभी नहीं देखा । माँ क्या बात है, तुम बहुत खुश हो ?

वोली खुश क्यों न होऊँ मैंने अब बापू को जो देखा है ।

तुमने बापू को देखा है। एक कदम तो तुम चल नहीं सकती।

पगले! अगर बापू को देखने के लिए हमें कहीं जाना पड़े तो हमारा बापू कैसा हुआ, वह हमेशा मेरे पास रहता है। अब भी है। तुमने उसके दर्शन कैसे किये? जब लोग हँसते, मुस्कराते राम-नाम जपते और बापू की जय पुकारते अपने-अपने घर जा रहे थे तो मैं बापू के दर्शन कर रही थी। चमकते-दमकते चेहरों में, आशा-भरी आँखों में, उत्साह भरे कदमों में

(सगीत)

और मैं भी कहता हूँ कि मैंने गांधी को इन आँखों से नहीं देखा, लेकिन मेरे मन की आँखों से वह कभी ओझल नहीं हुआ। वह मेरे मन में बसता है। जैसे शरीर में प्राण बसते हैं। हम लोगों की दशा देखकर उस भगवद्भक्त का हृदय चीत्कार कर उठा था।

उसने कहा था यदि ईश्वर ऊँच-नीच और छुआछूत को मानता है तो मैं उसे ईश्वर नहीं मान सकता।

(सगीत)

गांधी देवता है न इन्सान! वह तो एक शक्ति है। विश्व की आत्मा है जो न कभी मरी है और न मरेगी।

(सगीत)

हाँ, याद आया, वह विचारक भी एक अजीब आदमी था। गांधी की मृत्यु ने सारे राष्ट्र को शोकातुर कर दिया था।

रोते क्यों हो? मैं इसलिए रोता हूँ कि बापू ही गरीब की सुनता था, उसका दिल गरीब के साथ रोता था, अब वह हमसे छिन गया है। हम अब अकेले और असहाय रह जायेंगे। हमारे दुखों को, हमारी पीड़ा को कौन जानेगा, समझेगा।

यह ठीक है, पर कौन कहता है कि गांधी मर गया है? विचार भी मर सकते हैं भला? आत्मा कब नष्ट हुई है?

ठा०—मैं उससे देर तक बहस करता रहा था और वह बार-बार यही कहता था

मैं गांधी को शक्ति के रूप में स्वीकार करता हूँ। सत्य-प्रेरणा के रूप में जबी उसने हड़ती पिंजर-मात्र किसानों, मजदूरों को एक शक्तिशाली साम्राज्य की सत्ता से टकरा दिया। सैकड़ों वर्षों की गुलामी की नीद में खोये गरीब के बोझ के नीचे पिंजरे वाले चालीस करोड़ भूखे और दुर्बल इन्सानों के दिलों में आग भर दी, उन्हें तोप-बन्दूक के सामने खड़े होकर मुस्कराने का साहस दिया। यह इन्सान का काम नहीं हो सकता और देवताओं को मैं मानता नहीं। क्योंकि समझना हूँ खिन्दगी

उद्देश्य भी है और उद्देश्य को पाने का साधन भी है ।

तुमने देखा नहीं था जब लाठियाँ चलती थी, बन्दूकों आग बलिक मौत बरसाती थी तो लोग छाती ताने अपने राष्ट्रीय भण्डे की आन के लिए आगे बढ़ते चले जाते थे । गोलियों का जवाब था 'महात्मा गाधी की जय ! भारत माता की जय ! बन्दे-मातरम् !' यह किस शक्ति का प्रताप था ? एक वक्त था जब लोग इस साहस को पागलपन कहते थे, उसकी हँसी उड़ाते थे । लेकिन तुमने देखा दुर्बल हड्डियों के पिंजर मात्र निहत्थे किसान, मजदूरों ने ही देश को आजाद कराया ।

(संगीत)

ठा०—हाँ, मुझे याद है एक वक्त था जब मैं खुद यही सोचा करता था, बिना रक्त-पात के क्रान्ति नामुमकिन है । जब तक हिन्दुस्तानी हथियार नहीं उठायेगा, मुल्क को आजाद नहीं करा सकता । गाधी कहता है कि मैं देश को अहिंसा से आजाद कराऊँगा । 'हूँ' अहिंसा से, भावुकता, कोरा आदर्शवाद, इतिहास में कभी ऐसा हुआ है जो अब होगा । किन्तु मानव-इतिहास में एक नया अध्याय लिखा गया, एक नये क्रान्तिकारी सिद्धान्त ने जन्म लिया, दुनिया दाँतो-तले उँगली दाबकर रह गई । इस सिद्धान्त के पीछे अहिंसा का बल था, जो डरपोक का शस्त्र नहीं, बलिक वीरो का धर्म था और सत्य का जो ईश्वर है और न्याय का जिसके बिना मानव-समाज कभी सुखी नहीं हो सकता ।

(संगीत)

तुम भारतीय हो ?

हाँ ।

तुमने गाधी को देखा है ?

हाँ ।

उसे बातें करते सुना है ?

हाँ ।

उससे बातें भी की हैं ?

हाँ ।

तुमने उसके शरीर का स्पर्श भी किया है ?

हाँ ।

मुझे भी अपने शरीर का स्पर्श कर लेने दो ।

क्यों नहीं ?

किन्तु नहीं ! तुम्हारे शरीर ने गाधी का स्पर्श भी किया है, वह पवित्र हो गया है । मैं अपने स्पर्श से उसे अपवित्र नहीं करना चाहता । वह देवता था । जग

की आग में झुलसी हुई दुनिया आज उस ही शान्ति और प्रेम का संदेश सुनने को आतुर है। उसने हिटलर से कहा था जग किसी के लिए लाभकर नहीं हुई। इससे दुनिया के मिट जाने का डर है। आज हम गांधी की बात की सच्चाई परख रहे हैं। दुर्बल मन सोचता है यह अपना है, वह पराया है। यह अच्छा है, वह बुरा है। यह प्रिय है, वह प्रिय नहीं। लेकिन शुद्ध और आत्मबल वाला मन सोचता है कोई पराया नहीं है सभी अपने हैं। गांधी एक देश का नहीं सारे ससार का था। यही कारण था कि जब उसकी मृत्यु की खबर सुनी तो शायद ही कोई आँख होगी जो गीली न हुई थी। शायद ही कोई दिल होगा जो उदास न हुआ था। उस एक दुःखद घड़ी में भौगोलिक सीमाएँ और जातियों के बन्धन दूर हो गये थे और सारी दुनिया एक हो गई थी। दूर देशों में रहने वाले कैसे बिलख-बिलखकर रोये थे।

और हाँ, कैसा बिलखकर रोया था वह सरहद-पार का पठान जो महीनो वाद एक समाधि के सामने बैठकर रोता जाता था और यह दुआ पढता जाता था—

“या अल्लाह, गांधी मलग की रूह को अमन बरुश, वह तेरा सच्चा खादिम था, वह तेरा एक बली था, क्योंकि उसने हम सब को आदमजाद को सीधा रास्ता दिखलाया। हम लोग तेरे नाम पर लडते-भगडते हैं, उसने हमको बतलाया ईश्वर-अल्लाह एक है और हम सब उसके बच्चे हैं। या अल्लाह ! हमको अब अक्ल बरुश ताकि हम गांधी का सबक कभी न भूलें। ईश्वर-अल्लाह तेरे नाम।”

कितना पवित्र था उसका हृदय। और कितना दृढ़ था उसका विश्वास। मेरा विश्वास भी कभी उतना ही दृढ़ होगा। और मैं कह सकूँगा इन्सान वहशी नहीं है, भद्र महिला !

इस काली रात में कौन है जो उस आलोक को नहीं खोजता। इस तूफानी रात को कौन है जो शान्ति और परस्पर प्रेम के लिए व्याकुल नहीं है ? हे ज्योति-पुज ! मैं कब तक अन्धकार में भटकता रहूँगा, मेरे कानों में कब तक पिस्तौल की गोलियों का शोर गूजता रहेगा।

(सगीत की एकाध सरगम)

रात ढल चुकी है, और सितारे एक-एक करके ओझल होते जा रहे हैं। अभी दिन निकल आया और इस पावन-समाधि पर यात्रियों का ताँता बँध आया। यह शान्त और मौन स्थान अनेक स्वरो से गूँज उठेगा जैसे निशा के आते ही आकाश अनेक तारो-नक्षत्रों से खिल उठता है। मगर मेरे हृदय में खामोशी होगी, निराशा होगी, नीरवता होगी और होगी अशान्ति। मेरे आँसू भी मुझे छोड़ गए हैं। किन्तु मैं सुमिरण और चिन्तन करता रहूँगा। जब तक गांधी का स्वप्न सच्चा न हो जाए। वर्ग-हीन समाज और प्रेम के सूत्र में बँधी एक दुनिया का और मैं कह सकूँ, भद्र

महिला देख इन्सान वहशी नहीं है ।

(सगीत)

१०२. रेडियो-रिपोर्ताज—कुछ समय हुआ रिपोर्ताज भी रेडियो से प्रसारित होने लगे हैं । विष्णु प्रभाकर का 'सोन के किनारे', नरेश मेहता का 'हड्डियों के पिरामिड', प्रभाकर माचवे का 'चित्रकूट' और 'क्षमचिल' विशेष रूप से उल्लेखनीय है । विष्णु का रिपोर्ताज कल्पना-प्रधान, नरेश का अतिकल्पना-प्रधान और माचवे का वस्तु-प्रधान है । गैली-भेद के होते हुए भी इन तीनों रचनाओं में एक-सा शिल्प प्रयुक्त हुआ है । रेडियो के लिए लिखे गये रिपोर्ताज में इस बात का खास ख्याल रखा जाता है कि कोई शब्द ऐसा न हो जिसका पूरा अर्थ उच्चारण-मात्र से व्यक्त न होता हो । विचारों का विकास छोटे-छोटे क्रमों के रूप में किया जाता है ताकि श्रोता के समझने में आसानी हो । इसके अतिरिक्त यथासम्भव प्रेक्षित वस्तु को वर्णन की अपेक्षा नाटकीय रूप में प्रस्तुत किया जाता है, क्योंकि रेडियो-रिपोर्ताज के प्रस्तुतीकरण में एक से अधिक वाणियाँ भी प्रयुक्त हो सकती हैं, और अनेक ध्वन्यात्मक और सगीतात्मक उपकरणों की सहायता भी ली जा सकती है । इसलिए प्रभाव और रोचकता की दृष्टि से यह रेडियो-रिपोर्ताज साधारण प्रकाशित रिपोर्ताज से अधिक सफल रहता है ।

१०३. हास्यरूपक—हास्यरूपक रेडियो-रूपक का सब से अधिक लोकप्रिय प्रकार है । किन्तु सब से अधिक और अविकसित । लोक-प्रियता का कारण खोजने की आवश्यकता नहीं । स्पष्ट है कि गम्भीर की अपेक्षा मनोरंजक 'लाइट' को साधारण श्रोता अधिक पसन्द करेगा । पर इस प्रकार के अविकसित रहने के कारणों पर विचार करना आवश्यक है ।

इसका एक साधारण और स्पष्ट कारण तो हमारे साहित्य में हास्य का अभाव है । जनपदीय हास्य-परम्परा साहित्य-परम्परा से आत्मसात नहीं हो पाई । शिक्षा की असमता के कारण विभिन्न वर्गों में हास्य के प्रति रुचि में भी अन्तर है । माइक्रो-फोन द्वारा प्रसारित हास्य को विशाल जन समूह की रुचि-विभिन्नताओं का ध्यान रखना होता है । नाटक या भाषण के विषय में यह पहले से ही कहा जा सकता है कि अमुक रचना किस वर्ग को प्रभावित करेगी । लेकिन हास्य के विषय में अनुमान सुगम नहीं । फिर भी यह देखा गया है कि ग्रामीणों के खुले मजाक एक शिक्षित परिष्कृत रुचि के श्रोता को फूहड़पन लगते हैं । इसी तरह शहरी मजाक, जिनकी अपील अकसर बुद्धि के लिए होती है, अशिक्षित और अल्पशिक्षित श्रोताओं को नहीं हँसा सकते । इस कारण रेडियो-हास्य का क्षेत्र बहुत ही सीमित है । वस्तु के प्रश्न के अतिरिक्त वातावरण का प्रश्न भी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है । सामान्यतः हास्य की अपील

मनुष्य की समूहवृत्ति की ओर लक्षित होती है। वर्गसा ने अपनी विश्वविख्यात पुस्तक L. Rife में इस विषय की सविस्तार चर्चा की है। बहुत-सी दिलचस्प बातों में से एक बात यह है कि 'ह्यूमर' की सफलता के लिए एक विशेष प्रकार का मुक्त और स्वच्छन्द वातावरण अनिवार्य है जिसमें सब मिलकर भाग ले रहे हों। एक प्रहसन जो रगमच पर प्रेक्षकों के पेट में बल डाल सकता है, एकान्त में बैठकर सुनने वाले के लिए प्रायः निष्प्रभाव होता है। जो परिहास खाने की मेज पर या किसी पार्टी में हमें 'त्रिल्लियेन्ट' लगता है घर के शान्त और उन्नेजनार-रहित वातावरण में विल्कुल शुष्क और नीरस प्रतीत होता है। ब्रॉडकास्टिंग एक सामूहिक activity नहीं है। "The mike speaks to ones or twos, or threes, seldom to Companies" (Hilda Mathieson)

अतः इन दो बातों के होते हुए रेडियो-हास्य लिखने वाले के लिए दो प्रश्न आते हैं। एक, श्रोताओं की हास्य-प्रेरणा के एक नये प्रकार का विकास, दो, एक ऐसे सामूहिक वातावरण की सृष्टि जिसका क्षेत्र सीमित किन्तु प्रभाव व्यापक हो। पहले का सम्बन्ध प्रधानतः लेखन से है, दूसरे का प्रस्तुतीकरण से। रेडियो के लिए हास्य लिखने वाला प्रयत्न करता है कि उसकी हास्य-रचना न तो इतनी भडकीली (Loud) हो जो एकान्त में सुनने वाले श्रोता को अखरने लगे, न इतनी सूक्ष्म और स्फूर्ति-रहित कि उसका प्रभाव प्रायः न होने के बराबर हो। श्रोता के आकर्षण को केन्द्रित रखने के लिए वह प्रायः एक वाक्चपल और तीक्ष्णवृद्धि वाचक या सूत्रधार का उपयोग करता है। इस पात्र का प्रमुख कर्तव्य है हास्य-रूपक के विभिन्न अंगों, विविध रचनाओं को एकसूत्र करना और बात में से बात पैदा करते हुए, एक को दूसरे से सम्बन्धित करते जाना। लेकिन इसके अतिरिक्त वह एक और महत्त्वपूर्ण काम भी करता है। सूत्रधार की हल्की-हल्की नोक-भोक आदि उस उचित वातावरण की सृष्टि में सहायक होती है जो हास्य की सफलता के लिये अत्यन्त आवश्यक है। इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए निर्देशक कभी-कभी स्टूडियो श्रोताओं (Studio audience) की सहायता भी लेते हैं। जैसे एक चुभता हुआ चुलबुला सा वाक्य आया कि वातावरण एक मुक्त अट्टहास से गूँज उठा। अपने कमरे के एकान्त में बैठा श्रोता भी अपने आपको उस श्रोता समूह का एक अंग समझने लगता है और स्वाभाविक रूप से प्रत्येक अट्टहास में अपना स्वर मिला देता है। अतः उसे ठीक वही वातावरण उपलब्ध हो जाता है जो उसे एक गपशप मडली या थियेटर में प्राप्त होता है। इसी युक्ति के आधार पर वी. वी. सी ने अनेक लोकप्रिय और सफल कार्यक्रमों का विकास किया है। Much binding in the marsh, Variety Bandbox, Itma, take it from here आदि कार्यक्रम रेडियो-हास्य के इतिहास में

महत्त्वपूर्ण प्रयास है ।

हमारे यहाँ 'म्यूजिक हाल परम्परा' तो नहीं है फिर भी हास्य की लोक-परम्परा में कुछ सुन्दर रूप यहाँ प्रचलित कर रहे हैं । उनका पुनर्जाविष्कार रेडियो-हास्य के विकास में महत्त्वपूर्ण योग दे सकता है । उदाहरणार्थ भाड़ प्रत्येक भारतीय ग्राम का विशेषता है । इसी प्रकार दक्षिण भारतीय 'कथाकार' हैं जिनके कटाक्ष और व्यंग्य किसी पाश्चात्य हास्यकार के परिहासों से कम दिलचस्प नहीं होते । इन ग्राम्य 'Forms' को थोड़ा बहुत परिष्कृत करने भर की आवश्यकता है ।

१०४. रंगांतरंग प्रोग्राम की संरचना—हास्य-रूपक का साधारण प्रकार छोटी-छोटी हास्यात्मक या व्यंग्यात्मक नाटिकाओं का एक संयोजन है । प्रत्येक नाटिका का अपना स्वतन्त्र अस्तित्व होता है, किन्तु एक ही भाव से संप्राप्त होने के कारण समूचे कार्यक्रम में एकता आ जाती रही है । इन हास्य-नाटिकाओं में से कुछ घटना-प्रधान (Situational) होती हैं, और कुछ शाब्दिक (Verbal); अर्थात् कोई-कोई नाटिका एक छोटी-सी हास्यात्मक स्थिति पर आधारित होती है, उसमें कथानक होता है जैसा किसी नाटक में होता है । दूसरी प्रकार की नाटिका में कोई कथानक नहीं होता 'वातों' होती है, लेकिन ये ऐसी जो अपनी मौलिकता, वैचित्र्य, मनोरंजकता के कारण श्रोता को तुरन्त मोहित कर सकें । ऐसी रचना के प्रभाव की सफलता वाक्य-चातुर्य, लेखक की तीव्र सूझबूझ, और अभिनेता के वाणी-विन्यासों पर निर्भर रही है ।

एक घटना पर आधारित नाटिका या झलकी की निर्माण-याजना बहुत सरल है । स्थिति ऐसी चुनी जाती है जो श्रोता के आत्मव्यंग्य और कीतूहल को जाग्रत करे । इस स्थिति का विकास होता है, उस चरमोत्कर्ष बिन्दु तक, जहाँ यह स्थिति साबुन के बुलबुले की तरह फट जाती है, समस्या का समाधान हो जाता है । उदाहरणार्थ 'स्तुत झनकियाँ इस निर्माण-युक्ति का एक अच्छा उदाहरण-है ।

इश्तिहार

लेखक—कं० ऐन० मल्लिक

पति—भयो, मानती हो या नहीं ।

पत्नी—वाकई तारीफ नहीं हो सकती ।

पति—अजी दाद देने का मौका तो तब आएगा जब इश्तिहार पढकर लोग घडाघड खरीदने दीड़ेंगे ।

पत्नी—मुझे तो डर है कि आप इतने खरीदारों की माँग पूरी व्योकर करेंगे ? कुल पाँच ही तो आए हैं आप ।

पति—अजी पाँच तो अपने साथ लाया हूँ। बीस का ऑर्डर जो बुक करके आया हूँ। जहाँ ये विके, और मैंने एक्सप्रेस तार दिया कि बाकी बीस फौरन भेज दो।

पत्नी—लेकिन पेशगी रुपया लिये वगैर वह लोग भेज भी देंगे ?

पति—यही तो कमाल है। सारी बम्बई में अपनी वह घाक विठा के आया हूँ कि पचास हजार का माल आँख भपकते में, फकत एक पोस्टकार्ड भेजकर मंगा सकता हूँ। और फिर खुद सेठ मोतीकठ ने मुझे दिल्ली और पंजाब का सोल एजेंट मुकर्रर करने का वादा किया है। जहाँ दस-बीस हार विके और सोल एजेंसी का परवाना आया।

पत्नी—क्यों जी, खूब कारोवार चलता होगा सेठ मोतीकठ का ?

पति—बस कुछ न पूछो, कठ ब्रादर्ज की धूम है इस वकन हिन्दुस्तान में। क्या इन्सान, क्या हैवान, हर एक उनके नाम की माला जपता है। चार भाई हैं—मोतीकठ, हीराकठ, लालकठ और नीलकठ। दालान के बीचो-बीच गाव तकिया के सहारे सेठ मोतीकठ बिराजमान - तीन तरफ हीराकठ, लालकठ और नीलकठ जलवा प्रफोज। चारो तरफ बीसियों मृत्नीम, कारिन्दे, हरकारे, दरवान, दरजनो टेलीफोन, सैकड़ो द्रहियाँ-खाते, क्या बताऊँ।

पत्नी—हाँ, यह तो बताया नहीं, मुनाफे की क्या सूरत होगी ?

पति—यह बड़े राज की बात है, लेकिन तुम तो खैर अपनी ही बीवी हो ना, तुम से छिपाता कैसा ? सुनो (धीमी आवाज में) पान्सी रुपया कीमत है एक हार की। इसमें दस फीसदी हमारा, बाकी नब्बे फीसदी कम्पनी का।

पत्नी—गोया दो हार बेचने से एकदम सौ रुपये का नफा !

पति—जी हाँ, और इसी हिसाब से पाँच हार बेचने से एकदम ढाई सौ का, और दस हार बेचने से पान्सी का, और पचास हार बेचने से ढाई हजार का मुनाफा होगा।

पत्नी—(सछलकर)—फिर तो सबमुच हमारा नसीबा जाग उठा !

पति—अजी अभी क्या है, तुम देखती चलो, कैमी-कैमी तरकीबें लडाता हूँ। (फिर धीने स्वर में) एक ऐसी घुण्डी रख दी है इम इश्तिहार में कि एक-एक हार पर पाँच-पाँच, छ-छ सौ का मुनाफा।

पत्नी—(जमे कलेजा धक से रह गया हो) पान्सी का ! एक-एक हार पर—यह में क्या मुन रही हूँ।

पति—हूँ—नो जग पढो तो इश्तिहार (पत्नी दबी आवाज में कुछ पढना शुरू करती है) यो नहीं, ऊँची आवाज से पढो।

पत्नी—तेरह मोतियों का छोटा जेब्र हार । हर एक मोती नूर का दाना, आँखें चौंधिया जायें । अँधेरे में ले जाकर देखिए तो एक-एक मोती सूरज की किरण-सा नजर आए, फी अदद पान्सौ रूपया ।

पति—समझी कुछ ?

पत्नी—साफ तो है ।

पति—कीमत के मुताबिक क्या समझी ? पान्सौ रूपया किसकी कीमत ?

पत्नी—एक हार की और किसकी ।

पति—(एक अट्टहास के पश्चात्) अरे इसी को तो घुण्डी कहते हैं । जरा पान्सौ रूपये के पहले का तो फिकरा पढो फिर मे ।

पत्नी—(पढती है) एक-एक मोती सूरज की किरण नजर आए । फी अदद पान्सौ रूपया ।

पति—सुना सा'ब—एक एक मोती • • •

पत्नी—(लपककर) तो गोया फी अदद से आपकी मुराद फी मोती है, जिसकी कीमत पान्सौ रूपया है ?

पति—यही तो कमाल है ! तेरह मोतियों के हार के साढे छह हजार नकद ।

पत्नी—आपके मुँह में घी-शक्कर !

(दरवाजे पर दस्तक होती है)

पति - (दबी जवान से) वोहनी का वकन ध्यान पहुँचा । जहर कोई खीदार बँठा होगा । भई देखना वेगम वह गुनदान जरा ले जाकर बाहर रख दो । न मालूम कितने दिनों के बासी फून है । लेकिन पहले जरा इस तिपाई के लिए मेजपोश तो ला देना । और हाँ, न-हे वे जूने इम सोफे पर रखे हैं, उनको भी लेनी जाना ।

(फिर दस्तक)

(घबराहट बढ जाती है) और हाँ, वह हार कहाँ रखा है ?—एँ हार किधर गया—ठीक है मिल गया ।—अच्छा तुम जल्दी आ जाना तुम्हारी जहरत होगी । (कुछ ऊँचे स्वर में) कौन है साहब, मैं हाजिर हुआ ।

(दरवाजा खलन का शब्द)

आदाब अजे है, तशरीफ रखिए ।

आगन्तुक—आदाब । मैं आपका इशतहार पढकर हाजिर हुआ हूँ । मुवह-मुवह तकलीफदिही की मुआफी चाहता हूँ ।

पति—प्रजी बाह, तकलीफ तो आपको हुई, जो यहाँ तक चल के आना पडा । गुम्हे इत्तना कर देने, मैं हार लेकर खुद हाजिर हो जाना ।

आगन्तुक—बन्दातवाजी है। आपके अखलाक की तारीफ नहीं की जा सकती।

पति—आओ बेगम देखते चली आओ। आप उसी हार के सिलसिले में तशरीफ लाये हैं। मुआफ फरमाइएगा, इस्मेगिरामी।

आगन्तुक—आदाब बजा लाता हूँ बेगम साहिबा। जी बन्दा मरगूबअली खान कहलाने का गुनहगार है।

पति—खूब! खूब! हाँ तो बेगम, खाँ सा'ब को वह हार तो दिखाओ। इनकी तबीयत खुश हो जायगी।

आगन्तुक—इसमें क्या शक है।

पत्नी—लीजिए, मुलाहिजा कीजिए।

आगन्तुक—ठीक, बिल्कुल ठीक। मैं किस ज़बान से आपका दुकिया अदा करूँ कि आपने मेरा खोया हुआ हार सही सालिम मुझ लौटा दिया। मैं आपका ऐहसान कभी नहीं भूल सकता—

पत्नी और पति—जी—

आगन्तुक—यह हार शादी के मौके पर मैंने अपनी बेगम को तोहफा दिया था। शुक्र है यह मिल गया। आपकी इनायत से हमारी परेशानी—

पति—लेकिन मरगूब साहब—इस हार के मुतालिक—

आगन्तुक—जी मैं और मेरी बेगम

पत्नी—मुआफ फरमाइए, आपको इस मामले में यकीनन गलतफहमी हुई है।

आगन्तुक—गलतफहमी की गुजाइश हार को देखने और पहचानने के बाद नहीं रही बेगम साहिबा।

पति—लेकिन हजरत, यह हार हमने हरगिज-हरगिज कही पढा हुआ नहीं पाया, वल्कि इसकी कीमत देकर खरीदा है, और अब फिरोहा का इरादा है।

आगन्तुक—जी क्या फरमाया फिरोहा का इरादा है। गोया कि आप इस की कीमत चाहते हैं। आप ऐसे माकूल इन्सान ऐसे जजबती मामलों में तजारीती खयालात को दखल देते हैं।

पति—अजी सा'ब, मैं दुस्त अर्ज कर रहा हूँ। मैंने इश्तिहार इस गरज से दिया था कि इसे बेच सकूँ—आप मेरे मनसूबों पर पानी फेरना चाहते हैं।

आगन्तुक—लेकिन यह क्या तमाशा है। इश्तिहार देते वक्त अखबार वाली को यह हिदायत तो दे दी जाए कि इश्तिहार को मही कालम में छपा जाए।

पत्नी—जी क्या मनलव ?

आगन्तुक—जी आपका इश्तिहार इन कानन में छपा है—'Lost and

Found' यानी खोई और पाई हुई चीजों के बारे में.....

पति—(हक्का-बक्का रह जाता है) तो क्यों, मेरा इश्तिहार ?

आगन्तुक—हाथ-कगन को आरसी क्या है—लीजिए पढ लीजिए—खैर सा'व तो इजाजत दीजिए ताकि बन्दा अपनी बेगम के आँसू पीछे । आदाव अर्ज है ।

(प्रस्थान)

पत्नी—(कुछ अवकाश के पश्चात्) तो गोया यह भी आपके इश्तिहार की एक घुण्डी थी !

(संगीत)

घर

ले०—आवारा

हकीम—यूँ ही, तो हमने सोचा कि बस...समझ गये ?

चुन्नन—बहुत ठीक सोचे, बड़ी हकीमायित की बात है ।

हकीम—हाँ, यह सोचे कि बस बना ही डालें...अभी भई चुन्नन बैठे है ।

चुन्नन—आज तो हकीम जल्दी थक गये ।

हकीम—दिन है मिर्याँ थकने के । आधी सदी दुनिया देखी अब भी न थकोगे ।

चुन्नन—आप साठ की लपेट में आ गये सो नहीं कहते ।

हकीम—पच कहते हो चुन्नन, अभी तो सोचे कि बस बना ही डालें घर, और बीमार वही आया करें ।

चुन्नन—आह हकीम जी, यह भी दूर की कौड़ी लाए !

हकीम—वही तो हमने सोचा कि लागो भई चुन्नन से पूछ लें, वह क्या कहते है ?

चुन्नन—कहेंगे क्या, ठीक ही कहेंगे ।

हकीम—तो है राय ?

चुन्नन—पक्की ।

हकीम—सोची-समझी ।

चुन्नन—सो फीसदी ।।

हकीम—फिर न कहना हकीम जी कहां ईट-चूने में स्पयाँ भोक दिया ।

चुन्नन—उह उल्टी गंगा मैं बहाऊँगा, ऐनी बेंतुकी मैं हाँकूँगा ?

हकीम—हाँ ! फिर यह कहने को न हो कि उम्र भर यार रहे । मरने को बैठे तो जगल में जा मरे ।

चुन्नन—हकीम जी, मर के देख लो, चुन्नन जो तुम्हें मरने दे ।

हकीम—बस तो हो गई । जरा अपनी छडी तो देना [जमीन पर छडी से लकीरें बनाते हुए] तो देखो भई, सोचा यह है कि जैसे यह रहा जमीन का टुकड़ा । है न ? पूरब में बुद्धसेन की आराजी ।

चुन्नन—चलिए, जानी-बूझी है, जिस पर आजकल सरसो लहलहा रही है ।

हकीम—और भई यह दक्खिन-रुख पटवा ताल भरता है ।

चुन्नन—हकीम जी जाडो भर मुरगावी का शिकार है, पर देखना चुन्नन को न भूलना !

हकीम—यह भी कोई बात है, और यह पच्छिम में ढाक का जगल है ।

चुन्नन—ईधन ही ईधन !

हकीम—और यह उत्तर में कई बीघे खाली जमीन है, जिस पर

चुन्नन—हां हाँ, इस पर अभी कुछ न बनाना ।

हकीम—चलिए नहीं बनाया । अब देखो यह तो हो गई चारदीवारी ।

चुन्नन—हो गई । और यह पूरब रख सद्र दरवाजा । आगे चलिये ।

हकीम—घ्रा जाओ भीतर । तो यह हुआ चबूतरे के आगे दालान दर दालान, अगल-वगल कमरे ।

चुन्नन—ठीक बन रहा है । चले चलो । गरमी-जाडे दोनो का इन्तजाम हो गया ।

हकीम—बरसात-बरसात छत पर खपरंल मे रहा करेंगे ।

चुन्नन—हां हाँ साँव, मच्छर पिस्सू से बचोगे हल्की-हल्की पछवा होगी, छमछम बूदियाँ और दूदूर के कौदें । हकीम जी घर नही जन्तत बना रहे हो ।

हकीम—अभी देखे जाओ । चबूतरे से उतरे हो, लो यह रहा बावर्चीखाना, और उससे मिली हुई यह नाज-पानी की कोठरी, और यह रही ईधन-लकड़ी की दुखारी । और देखो भई चुन्नन यह सद्र दरवाजे से मिला हुआ मरदाना । आप भी उठें-बैठें, बीमार भी यही आए, मेहमान भी ठहर गये । जब चाहा पिछैत के किवाड मोड दिए, मरदाने का बनाना हो गया । क्या भई क्या कहते हो ?

चुन्नन—कहता क्या हूँ हकीम जी ! अब तो हमने भी चलते-चलाते घर बना डाला । तुम्हारे उत्तर-रुख की खाली इराजो का कल ही व्याना दिया, परसो रजिस्ट्री करवाई, और दूसरे दिन नीवें खुदने लगी ।

हकीम—क्या कह रहे हो चुन्नन ? होश में हो ।

चुन्नन—कोई तुम से घट के हूँ, यह घर तो बना ।

हकीम—तू नहीं चुन्नन ! लो यह छडी घर की दाग बेल डाल चलो । यह

हमारी उत्तरी दीवार तुम्हे खूब मिली ।

चुन्नन—देखो अभी डोल डालता हूँ [छडी से लकीरें खींचता है] देखो, यह ग्रासपास के कमरे । बीच में तीन दर का दालान और हमारे है ही कौन ? वेटा है, उसकी बहू है, बच्चे-कच्चे अभी है नहीं । बहुत है । आंगन बड़ा रखूंगा । फसल-फसल की सब्जी-तरकारी, एक आध निब्बू का विरवा । दस-पांच फूल के दरस्त । और हकीम जी जो तुम भूले वह इस घर में, यह देखो पक्की कुइयाँ !

हकीम—[हँसकर] उल्लू ही समझा तुमने हमको ! अरे कुइयाँ कौसी चुन्नन भय्या, यह मेरे नक्शे में है, इक्कीस हाथ पानी का तली तोड़ कुआँ ।

चुन्नन—हाँ साहब है, हम हारे । बस तो अब हमारे नक्शे पर आ जाओ । गरमी-बरसात लडका रहेगा कोठे पर, मैं चबूतरे पर बरसाती डाल लूँगा ।

हकीम—वह किस रख बनेगी ? पानी किधर जाएगा ?

चुन्नन—अजी उधर को ।

हकीम—यानी मेरी छत पर, तुम्हारे परनाले गिरेंगे ?

चुन्नन—और क्या चारा है ?

हकीम—चुन्नन, यह तो न होगा ।

चुन्नन—और कहीं गेर नहीं सकते ।

हकीम—गेरें न गेरें, अपनी बला से । मेरी छत पर नहीं गेर सकते, कानून खुला हुआ है ।

चुन्नन—कानून कानून अपने घर में बघारी हकीम जी, चुन्नन के परनाले तो उत्तर ही गिरेंगे ।

हकीम—मैं नालिश ठोक दूँगा, तामीर रकवा दूँगा, अदालत को मीके पर लाकर खडा कर दूँगा ।

चुन्नन—हकीम जी ठीक है सब । पर यह सब वाद की बात है । पहले यह घर बनेगा, इसमें बरसाती बनेगी, और बरसाती के परनाले उत्तर वाली छत ही पर गिरेंगे । कर लो क्या करते हो ?

हकीम—मैं तुम्हे कैद करा सकता हूँ । मैं तुम्हे जमीन ही नहीं लेने दूँगा, शुफा करूँगा, अब बोलो ?

चुन्नन—करो । हार जाऊँगा । अपील लडूँगा । वहाँ भी हारा, सद्रवोरड जाऊँगा, कमिश्नरी, लिपटन्टी तक पीछा करूँगा । परनाले तो हकीम जी वहीं गिरेंगे, जहाँ चुन्नन के मुँह से निकला है ।

हकीम—चुन्नन ने कहा तो भक्त मारो ।

चुन्नन—देखना हकीम जी, जामे में रहते हुए ..

हकीम—नहीं तो क्या करोगे ?

चुन्नन—बना बनाया घर विगाड दूंगा ।

हकीम—वही तो पूछता हूँ कैसे ?

चुन्नन—[पाँव से हकीम का नक्शा रगड़ते हुए] ऐसे । यह लो अपना घर ।

श्रीर जब यह मिटा तो फिर अपना भी कैसा घर ।

हकीम—अर रे । यह क्या किया ?

चुन्नन—किस जुगन में थे हकीम जी, यह जमीन तो मुनसिपल्टी की है ।।

[सगीत]

सोसाइटी आफ़ विमन हेटर्ज

ले०—श्यामलाल सीम

युवक—(दूर से) क्या अन्दर आ सकता हूँ ?

प्रेजीडेंट—(चौककर) ऐं हाँ हाँ अवश्य अवश्य ।

युवक—धन्यवाद । क्या आप ही सोसाइटी आफ़ विमन हेटर्ज के प्रेजीडेंट है ?

प्रेजीडेंट—जी हाँ, जी हाँ, विराजिए । कहिये आपकी क्या सेवा कहूँ ?

युवक—धन्यवाद मैं आपकी सोसाइटी का सदस्य बनना चाहता हूँ ।

प्रेजीडेंट—अवश्य, अवश्य, लेकिन क्या आप जानते हैं कि हमारी शर्तें बहुत कड़ी हैं ?

युवक—मैं उन्हें जानना चाहता हूँ ।

प्रेजीडेंट—जरूर, जरूर, यह तो हमारी सोसाइटी के नाम ही से प्रकट है कि हमें स्त्रियों से सख्त नफरत है उनकी सूरत तो क्या नाम तक से घृणा है ।

युवक—बहुत अच्छी बात है ।

प्रेजीडेंट—क्या अपनी जिन्दगी में आपने किसी स्त्री से प्रेम किया है ?

युवक—(कुछ भिन्नकर) जी ? जी नहीं । बचपन में मुझे अपनी आया से अवश्य प्रेम था परन्तु वह—

प्रेजीडेंट—(टोककर) उसे छोड़िये । मेरा मतलब उस प्रेम से है जो प्रायः एक पुरुष को एक स्त्री के साथ हुआ करता है ।

युवक—जी अभी तक तो ऐसा अवसर प्राप्त नहीं हुआ ।

प्रेजीडेंट—खैर, हमारा सदस्य बन जाने के पश्चात् तो बिल्कुल ही न होगा । जी, हमारी सब से बड़ी शर्त यही है कि आप उम्र भर किसी स्त्री से प्यार नहीं करेंगे ।

युवक—उमका कोई विशेष लाभ ?

प्रेजीडेंट—लाभ ? यदि कोई लाभ न हो तो हमारी सस्था का सदस्य बनने से क्या लाभ ? हमारे प्रत्येक सदस्य का यह विश्वास है कि पुरुष की हर मुसीबत की जिम्मेदार स्त्री है । यदि स्त्री न होती तो न हम पैदा होते, और न ही पुरुष ससार के दु खों में फँसते ।

युवक—(हँसकर) बात तो आपने ठीक ही कही ।

प्रेजीडेंट—आगे सुनिये • हमारी सोसाइटी का उद्देश्य यह है कि न कोई पुरुष किसी स्त्री से प्रेम करे और न व्याह ही, ताकि वह स्वयं भी स्त्री जाति की मुसीबतों से बच सके और किसी को मुसीबतों में फँसने का निमन्त्रण भी न दे । इस सम्बन्ध में आपको प्रतिज्ञा-पत्र पर हस्ताक्षर करने होंगे कि आप उम्र भर शादी तो क्या किसी स्त्री की ओर नजर उठाकर भी न देखेंगे ।

युवक—उसका कोई विशेष लाभ

प्रेजीडेंट—(भुँकलाकर) फिर वही विशेष लाभ ? क्या आप जानते हैं कि हजारों आदम को बहिश्त से क्यों निकाला गया था ?

युवक—क्योंकि उन्होंने हज्वा के कहने पर खुदा की आज्ञा के विरुद्ध •

प्रेजीडेंट—(कुछ तेज होकर) क्या आप जानते हैं कि ऐंटोनी की मृत्यु का कारण कौन था ?

युवक—किलोपत्रा ।

प्रेजीडेंट—(और तेज) क्या आप जानते हैं कि शाह ऐडवर्ड को इंग्लिस्तान के राज्य से बचित क्यों होना पडा ?

युवक—क्योंकि उन्हें एक स्त्री से प्यार था जिसे •

प्रेजीडेंट—(बहुत तेज) और तब भी आप पूछते हैं कि स्त्री से प्रेम न करने का कोई विशेष लाभ क्या है ।

युवक—परन्तु यह सब तो हम आपकी सोसाइटी का सदस्य बने वगैर भी कर सकते हैं ।

प्रेजीडेंट—(दृढता से) नहीं कर सकते हैं । अब पूछिये क्यों ?

युवक—बताइये, क्यों ?

प्रेजीडेंट—(समझाते हुए) क्योंकि हम आपकी आदतों की छान-बीन करेंगे । आप पर प्रतिबन्ध लगाएँगे । प्रतिज्ञा-पत्र पर आपके रबत-हस्ताक्षर लेंगे । और सब से बड़ी बात तो यह है कि सदैव आपको यह याद दिलाते रहेंगे कि यदि आपने स्त्री से प्यार किया तो आप दिन आई मौत मर जायेंगे ।

युवक—क्या मैं पूछ सकता हूँ कि कहीं आपने किसी स्त्री से प्यार तो : ही किया था ?

प्रेजीडेंट—किसने ? मैने ? प्रजी महाशय, मैने तो क्या मेरे स्वर्गवासी पिताजी ने भी खैर जाने दीजिये तब आप पूछेंगे कि मैं पैदा कैसे हुआ ?

युवक—(हँसता है) जी, वह तो आपका निजी विषय है खैर आपकी मेम्बरशिप फीस ?

प्रेजीडेंट—केवल चार आने मासिक ।

युवक—इतना बड़ा काम और केवल चार आने मासिक फीस ?

प्रेजीडेंट—ताकि भारतवर्ष के अधिक-से-अधिक नवयुवक हमारी सेवाओं का लाभ उठा सकें । यह नाम मात्र फीस भी इसलिए रख छोड़ी है कि इस्तहारवाजी का खर्चा निकलता रहे तथा अधिक-से-अधिक सदस्य बने । आपको विश्वास नहीं आएगा कि केवल पिछले मास, तीन हजार पुरुषों ने हमारा मेम्बर बनकर तथा स्त्री-जाति पर लानत भेजकर अपना भविष्य सँवारा है ।

युवक—आप भारत के सच्चे सपूत हैं ।

प्रेजी०—आपकी दया से ।

युवक—आप तो देवता हैं ।

प्रेजी०—घन्यवाद ।

युवक—लाइये प्रतिज्ञा-पत्र पर हस्ताक्षर कर दूँ ।

प्रेजी०—अच्छी बात सँक्रेटरी ।

सँक्रेटरी—(दूर से) जी ।

प्रेजी०—प्रतिज्ञा-पत्र का फार्म लाइये और आपके रक्त-हस्ताक्षर लीजिये ।

सँक्रेटरी—अच्छा जी ।

(सगीत)

एक युवती—(फेडईन) आ सकती हूँ ?

प्रेजीडेंट—(बोखलाकर) जी ?

युवती—निवेदन किया, अन्दर आ सकती हूँ ?

प्रेजीडेंट—(स्थिरता से) जी नहीं ।

युवती—(निकट आते हुए) शायद आप मजाक कर रहे हैं, वरना किसी लड़की को आने से कौन मना करता है ?

प्रेजीडेंट—(कठोरतापूर्वक) मैं बिल्कुल मजाक नहीं कर रहा और न ही मुझे लड़कियों से मजाक करने की आदत है । आपका यहाँ आने का मतलब क्या है ?

युवती—जरा बैठ तो लेने दीजिये (गहरा निश्वास छोड़ते हुए) सीढियाँ चढ़ते-चढ़ते साँस फूल गया और आप है कि बैठने के लिए भी नहीं कहते एक ग्लास

पानी मिलेगा ?

प्रेजीडेंट—(कुछ लाचार होकर) देखिये, मैने कहा कि यह दफतर स्त्रियो के बैठने की जगह नहीं है। आपको जो कहना हो कहिये और जाती दिखाई दीजिये। यदि किसी ने आपको यहां देख लिया तो हमारी मान-प्रतिष्ठा मिट्टी में मिल जायगी।

युवती—(हत्की हँसी के साथ) लो, आप फिर मजाक पर उतर आए और अभी आप यह कह रहे थे कि लडकियो से मजाक करने की आदत नहीं तो भी आप है बहुत ही दिलचस्प। आप से मिलकर बहुत प्रसन्नता हुई।

प्रेजीडेंट—परन्तु मुझे आपसे मिलकर जरा भी प्रसन्नता नहीं हुई। आप जानती हैं कि यह सोसाइटी आफ विमन हेटर्ज का हैडक्वार्टर है, यानि नारियो से घृणा करने वालो का दड़ा दफतर। इस कारण आपको यहां कभी नहीं आना चाहिए था।

युवती—(ठडी साँस भरकर) परन्तु मुझे विवश होकर यहां आना पडा। जब कही नौकरी न मिली तो खाक छानते-छानते यहां पहुँची। लेकिन मुझे मालूम न था कि...

प्रेजीडेंट—(ग्यग से) चलो अब तो मालूम हो गया कि यहां भी आपका काम नहीं बन सकेगा। क्या एक बार मुझे फिर कहना पडेगा कि आप यहां से चली जाएँ ?

युवती—(निराशापूर्वक) मैं स्वय ही चली जाऊँगी विश्वास कीजिये। मैंने सोचा था कि आत्म-हत्या से पहले ग्राखिरी वार अपने भाग्य को परख लूँ .. (हिच-कियाँ) .. परन्तु आप तो पूरे पत्थर-दिल निकले।

प्रेजीडेंट—(विफर कर) देखिये, आप आंसुओ के मोती दिखाकर प्रभावित करने का प्रयत्न न कीजिये। हम लोगो पर स्त्रियो के आंसुओ या कहकहों का कोई प्रभाव नहीं पडता।

(हिचकियो की गति और भी तीव्र हो जाती है)

प्रेजीडेंट—(परेगान होकर) अरे ! आपने तो सचमुच रोना शुरू कर दिया। सँक्रेटरी .. सँक्रेटरी (युवती से) ईश्वर के लिए हमारी इज्जत का कुछ तो स्याल कीजिए। कोई देखेगा तो क्या कहेगा ?

(सँक्रेटरी आता है)

(सँक्रेटरी से) तुम बोलते क्यों नहीं सँक्रेटरी ? तुम ही न्हे समझाओ यह क्या तमाशा बना रखा है ?

सँक्रेटरी—(युवती से) देखिये देवी जी, आप यहाँ से चली जाइये।

युवती—(रोते हुए) ओ ओ आपको भी मुझ पर तरस नहीं आता ।
आस भी ।

प्रेजीडेंट—ओह माई लाई आप जायेंगी या मैं

युवती—(हिचकियो में) आप मेरी बात तो सुन लें ।

प्रेजीडेंट—आप नहीं जाएँगी ? (दूर जाते हुए) तो मैं जाता हूँ
मैं जाता हूँ ।

(हिचकियाँ एकदम बन्द हो जाती हैं)

युवती—(लहजा बदलकर) सैक्रेटरी साहब ।

सैक्रेटरी—देखिये, मेरी राय से आपका यहाँ बैठना उचित नहीं । यदि बुरा
न मानें तो आप चली जाएँ ?

युवती—(इश्किया सांस भरकर) क्या आप भी मेरी व्यथा नहीं सुनेंगे ?

सैक्रेटरी—(अस्थिरता से) ज ज जी आखिर आखिर आप चाहती
क्या है ?

युवती—(रूमानी सांस छोड़ते हुए) आप कितने अच्छे हैं सैक्रेटरी साहिब ।
कितने अच्छे ! कम-से-कम आप मेरी बात सुनने पर तो राजी हो गये । (निकट आते
हुए) आप कितने भद्र पुरुष हैं ।

सैक्रेटरी—(घबराकर) देखिये देखिये जरा दूर से बात कीजिये किसी
ने देख लिया तो तो

युवती—(अदा से झुझलाकर) ओह आपको तो किसी का दिल
रखना भी नहीं आता । आपके सीने में दिल की जगह पत्थर है जो किसी लडकी को
सकट में देखकर पिघलना भी नहीं जानता ।

सैक्रेटरी—(विनम्र) मैं विवश हूँ देवीजी इस सस्था का मुख्य सदस्य होने
के कारण मैं आपकी कोई सेवा नहीं कर सकता ।

युवती—(फिर निकट आते हुए, अरमानभरा सांस भरकर) क्या मेरे लिए
आप कुछ भी नहीं कर सकते ? कुछ भी ?

सैक्रेटरी—मैं आपको किसी और दफ्तर में नौकरी दिला सकता हूँ, क्योंकि
क्योंकि मुझे आप से

युवती—(बात काटकर) सहानुभूति हो गई है (कुछ हँसकर) या कुछ
और ?

सैक्रेटरी—(शर्माकर) जी हाँ, यही बात है । मुझे आप से ।

युवती—(प्यार से) धन्यवाद ।

सैक्रेटरी—(हीले में) काश । मैं आपके लिए

युवती—(उसके मुँह पर हाथ रखने हुए) चुपचाप • कोई आ रहा है ।

(पद-ध्वनि)

प्रेजीडेंट—(निःकट आते हुए आप आप अभी तक यही बैठी है ?

संक्रैटरी • तुम ने इन्हे •

युवती—(वात काटकर) इन्हे कुछ न कहिये • यह बड़े भले आदमी है • अब मैं जा रही हूँ । मेरा काम बन गया ? • •

प्रेजीडेंट—(घबराकर) क्या कहा ? • आपका काम बन गया ? कैसा काम बन गया ? (सक्रोध) संक्रैटरी ।

संक्रैटरी—(भयभीत) जी ।

प्रेजीडेंट—(डाँटकर) तुमने इन्हे क्या वचन दिया है ? • वोलो ।

युवती—इन्हे कुछ न कहिये • ईश्वर के लिए इन्हे कुछ न कहिये • यह बड़े नेक आदमी है • बड़े भद्र पुरुष है ।

प्रेजीडेंट—(व्यग्न से) इसे अभी भद्रता का मजा चखाता हूँ । • • • संक्रैटरी ।

संक्रैटरी—ज • • • ज • • • जी

प्रेजीडेंट—यह क्या कह रही है ? वोलो, तुमने इन्हे क्या वचन दिया है ?

संक्रैटरी—मैं अभी आता हूँ ।

प्रेजीडेंट—(स्वगत) चला गया • • • संक्रैटरी चला गया • क्यों • आखिर क्यों चला गया • अवश्य कोई ऐसी-वैसी बात हुई होगी • ज़रूर दाल में कुछ काला है । (युवती से) आप बताइये उमने आपसे क्या कहा था ? बताइये उसकी आँखों में कैसी शर्म थी ?

युवती—(कुछ हँसकर) उन्होंने मुझे नौकरी दिलाने का वचन दिया है • • (अकड़कर) अब मुझे आपकी दया की कोई आवश्यकता नहीं • कोई आवश्यकता नहीं, क्योंकि उन्हे मुझ से • • •

प्रेजीडेंट—(हकलाकर) प • प • प्यार हो गया है • • • यही ना ?

युवती—मैं क्या जानूँ ? मगर कुछ हुआ है ज़रूर • • • तभी तो उन्होंने मेरी सहायता करने का वचन दिया है ।

प्रेजीडेंट—इस मरबूद की यह हिम्मत ? • यह मजाल • यदि इस नाबदार को मजा न चखाया तो मेरा नाम भी श्री ख्यालीराम गुप्ता नहीं • • • परन्तु उसने ऐसा किया क्यों ? • क्यों ?

युवती—क्योंकि वह एक पुरुष है ।

प्रेजीडेंट—प्रौर मैं पुरुष नहीं ?

युवती—यह तो आप ही जान सकते हैं, मेरे कहने या न कहने से क्या हासिल ? हाँ, इतना अवश्य कह सकती हूँ कि यदि आप पुरुष होते तो एक लडकी को सकट में देखकर अवश्य पिघल जाते ।

प्रेजीडेन्ट—यानी वह मुर्दार पिघल गया हे ना ? और मैं पिघला नहीं इसलिए पुरुष भी नहीं यही ना ?

युवती—(खिलखिलाकर) शायद ।

प्रेजीडेन्ट—उसने आपको नौकरी दिलाने का वचन दिया हे इसलिए वह पुरुष है ।

युवती—जी हाँ ।

प्रेजीडेन्ट—और यदि मैं कहीं नौकरी दिलाने की बजाय आपको स्वयं यहाँ नौकर रख लं तो ?

युवती—सच ? तब तो आप उनसे भी शानदार पुरुष होंगे ।

प्रेजीडेन्ट—(स्वगत) अगर वह इस से वादा कर सकता है तो मैं क्यों नहीं कर सकता ? हमारी सोसाइटी के नियम वह भी तो भली भाँति जानना है (भाव-परिवर्तन) नहीं नहीं ऐसा नहीं हो सकता (व्यग्न से) इसलिए कि मैं पुरुष नहीं इसी लिए ना ? नहीं-नहीं मैं पुरुष हूँ मैं पुरुष हूँ नारी से लाख नफरत सही तो भी सकट में किसी की सहायता करना तो मानव का कर्तव्य है मैं अवश्य इसकी सहायता करूँगा जरूर करूँगा (युवती से) सुनिये ।

युवती—जी ?

प्रेजीडेन्ट—मैं आपको इसी दफ्तर में नौकर रख सकता हूँ बशर्ते कि

युवती—(अश्रु से) देखिये शर्त-वर्तं कुछ नहीं आपको नौकर रखना है तो सीधी तरह नौकर रखिये और वेतन दीजिये बस मेरे अच्छे प्रेजीडेन्ट ।

प्रेजीडेन्ट—आप बड़ी शोख हैं ।

युवती—आप बड़े भोले हैं और अच्छे भी और पुरुष भी मैं जानती थी आप अवश्य मेरी बात मान लेंगे जरूर मुझे पसन्द करेंगे ।

प्रेजीडेन्ट—इसमें आपको पसन्द करने का सवाल क्योंकर पैदा हुआ ? (कठोरता से) आप हद् से ज्यादा

युवती—बिल्कुल नहीं बढ रही मैं जानती थी कि आप कलाकार हैं ।

प्रेजीडेन्ट—आपने कैसे जाना ?

युवती—क्योंकि आपकी नाक बिल्कुल यूनानी है, मेरे प्रेजीडेन्ट, और यूनानी नाक वाले प्रायः कलाकार होते हैं और हर कलाकार को सुन्दर चीजें पसन्द हुआ करती हैं ।

प्रेजीडेंट—(भेपकर) धन्यवाद ।

युवती—अच्छा तो अब आजा है ?

प्रेजीडेंट—जी नहीं, आप चाय पिये बिना नहीं जा सकेंगी। ऐसी सर्दी में तो दुश्मन को भी चाय पिलाए बिना नहीं भेजा जाता ।

युवती—हम भी तो आपके दुश्मन ही हैं ।

प्रेजीडेंट—(हीले से) ऐसा क्यों कहती है आप तो मेरा दिल तोड़ने लगी देखिये 'जी नहीं, इधर मेरी आँखों की ओर 'यह' तो दुनिया को वहकाने का ढकोसला बना रखा है वरना सच पूछिये तो मेरे सीने में भी एक घडकता हुआ दिल है जो घडकने के साथ-साथ तडपना भी जानता है ।

युवती—सच ?

प्रेजीडेंट—हाँ, विलकुल सच ।

युवती—तब तो आपको ज़रूर मुझ से ।

प्रेजीडेंट—धीरे बोलिये, कोई सुन न ले ।

(लड़की हँसती है, पहले हौले-हौले फिर जोर-जोर से, मजाक उड़ाने के ढंग में)

प्रेजीडेंट—(कठोरता से) आप इस प्रकार क्यों हँस रही हैं ?

युवती—इसलिए कि मैं सोसाइटी आफ मैन हेटर्स की एक मेम्बर हूँ ।

पुरुषों से नफरत करने वालियों की सभा की एक तुच्छ सदस्य कहिये क्या ख्याल है 'नमस्ते' मैं जा रही हूँ । (दूर से) हा हा !

(सगीत)

कभी छोटे-छोटे चुटकले लोकोक्तियों आदि को शृंखलित कर दिया जाता है । प्रत्येक परिहास (Joke) वास्तव में एक छोटी-सी नाटिका के समान होता है । ऐसे कार्यक्रम की सफ नता का रहस्य जितना परिहासों की मौलिकता में निहित है उतना उनके संयोजन में भी है । संयोजन इस तरह होना चाहिए कि कार्यक्रम की लय (tempo) बढ़ती चली जाये । परिहास-संयोजन का एक उदाहरण प्रस्तुत है ।

यह गलत नम्बर है !

(ले०—मदनमोहन खन्ना)

मोहन—(टेलीफोन डायल करता है) पाँच चार तीन...दो...एक । हेलो ! शर्मा साहब ?

दूसरी आवाज़—जी वर्मा साहब कनाट पलेस गये हैं ।

मोहन—कौन कनाट पलेस गये हैं ?

दूसरी आवाज़—वर्मा साहब ।

मोहन—कहाँ से बोल रहे हैं आप ?

दूसरी आवाज—ग्यारह बारह खम्भा रोड से ।

मोहन—आहो ! माफ़ कीजिये गलत नम्बर है । (चोगा रख देता है ।
फिर डायल करता है) पाँच चार तीन दो एक । आप शर्मा साहब के घर से
बोल रहे हैं ?

तीसरी आवाज—जी हाँ ।

मोहन—कौन बोल रहा है ?

तीसरी आवाज—नीकर हूँ हज़ूर ।

मोहन—जरा शर्मा साहब को टेलीफोन पर बुला दो ।

तीसरी आवाज—मगर हज़ूर उनका तो स्वर्गवास हो गया ।

मोहन—(चिन्तित) हैं ! स्वर्गवास हो गया !

तीसरी आवाज—जी हाँ, हज़ूर !

मोहन—परमात्मा उनकी आत्मा को शान्ति दे । क्या हुआ था ?

तीसरी आवाज—हार्ट फेल हो गया था सरकार !

मोहन—(घबराहट से) ओहो, मगर कब ?

तीसरी आवाज—कोई साल भर हो गया हज़ूर ।

मोहन—(सक्रोध) साल भर हो गया ? कल तो अच्छे-भले थे । गधा कहीं
का ? (टेलीफोन का चोगा रख देता है) बम्बईत न जाने कहाँ से बोल रहा था ?
(फिर डायल करता है)

मोहन—हेलो ?

चौथी आवाज—(यह आवाज बहुत भारी है) हेलो ।

मोहन—कहाँ से बोल रहे हैं आप ?

चौथी आवाज—जहन्नुम से ।

मोहन—क्या कहा ?

चौथी आवाज—जहन्नुम से ।

मोहन—जहन्नुम से ?

चौथी आवाज—जी, कोई एतराज ?

मोहन—जी नहीं ।

चौथी आवाज—तो ?

मोहन—खुशी है ।

चौथी आवाज—नयो ?

मोहन—कि आप ऐसे लोग वहाँ भी मौजूद हैं ।

चौथी श्रावाज—अपनी-अपनी किस्मत है। कहिये तो आपके लिए भी एक सीट रिजर्व करवा लूँ।

मोहन—जी, अभी तो नहीं।

चौथी श्रावाज—क्यों डर गये ?

मोहन—इस वक्त तो मुझे जल्दी है। आपसे फिर कभी वान करूँगा।

चौथी श्रावाज—जरूर।

मोहन—क्या नम्बर है आपका ?

चौथी श्रावाज—डायरेक्टरी में देख लीजियेगा।

मोहन—और नाम।

चौथी श्रावाज—नम्बर के साथ नाम भी दिया होता है जनाव !

मोहन—ओहो सिल्ली ! (टेलीफोन रख देना है) बाहियात ! नामालूम कहां से बकवास कर रहा था। सारे शहर का नम्बर मिल गया, लेकिन शर्मा साहब का नहीं मिलता। (डायल करता है)

हैली

औरत—फुरसत मिल गई ?

मोहन—क्या कहा ?

औरत—वक्त मिल गया हजूर को। कब से इन्तजार में बैठे हैं।

मोहन—इन्तजार में ?

औरत—तुम क्या जानो इन्तजार क्या होता है? ऐना मालूम होता था जमीन साकिन हो गई है। दुनिया भर की घडियाँ खडी हो गई हैं और आज मेरे लिए साठे पाँच न बजेंगे। खैर छोडो इन बातों को। शुक्र है तुमने टेलीफोन किया तो।

मोहन—माफ कीजिये, मैं...

औरत—माफी माँगने की जरूरत नहीं। मैं जानती हूँ तुम अकसर भूल जाते हो। कोई नई बात नहीं। हाँ, वह तुम्हारा वादा कब पूरा हो रहा है ?

मोहन—वादा ?

औरत—तेरे वादे पर जिये हम, तो यह जान भूठ जाना—
कि खुशी से मर न जाते अगर ऐतवार होता।

मोहन—देखिये आप ..

औरत—काश ! मैं पहले समझ जाती, मगर क्या करूँ इस कम्बरन दिल के हाथो मजबूर हूँ।

मोहन—मगर मेरी सुनिये तो...

औरत—बहुन सुन चुकी हूँ। अब एक न सुनूंगी।

मोहन—देखिये मैं वह नहीं हूँ जिस से आप ..

शर्मा—(पहचानते हुए) हैलो मोहन ! मोहन बोल रहे हैं क्या ?

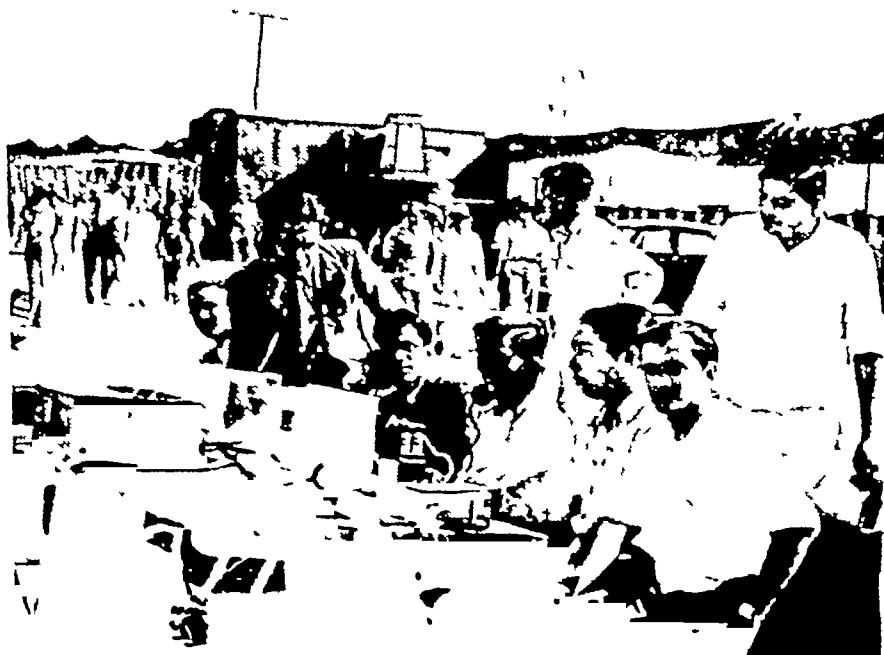
मोहन—माफ कीजिये, यह गलत नम्बर है । (चोगा रख देता है)

(सगीत)

इसके अतिरिक्त और भी अनेक प्रकार हैं, जिनकी विस्तृत चर्चा संभव नहीं है । हाल में एक अत्यन्त रोचक प्रयोग किया गया है, उसकी चर्चा आवश्यक है । लखनऊ, पटना के द्रो के प्रस्तुतकर्ता एस० पी० कौशल ने 'रग तरंग' शीर्षक से एक नये हास्य-कार्यक्रम का आयोजन किया है, इसमें प्रान्तीय भाषाओं, विशेषकर जनपदीय परिहासों को एक गायक सूत्रधार द्वारा क्रम-बद्ध करके प्रस्तुत करने का सफल प्रयास किया गया है । इस प्रकार यह परिहास-कार्यक्रम मनोरञ्जकता के साथ-साथ शिक्षात्मक मूल्य भी ग्रहण कर लेता है ।



लीला चिटनिस, वी० एन० भिचल और वनमाला
एक रेडियो द्वारा प्रसारित नाटक में भाग लेते हुए



अध्याय तीसरा

डाक्यूमेंटरी अर्थात् आलेख रूपक

१०५ मूलभूत सिद्धान्तों का विकास—डाक्यूमेंटरी, रूपक का एक बहुत विकसित प्रकार है। जितने शिल्प-गत प्रयोग इस रूप के क्षेत्र में हुए हैं उतने नाटक या साधारण रूपक के क्षेत्र में नहीं हुए। इसे प्रचलित हुए अभी बीस वर्ष भी नहीं हुए, लेकिन इस नये रूप ने अपनी अद्भुत मौलिकता और जनोपयोगिता के कारण रेडियो-नाट्य के क्षेत्र में एक विशिष्ट और आदरणीय स्थान बना लिया है। बल्कि मेरा मत तो यह है कि टैलीविजन की प्रगति के बाद रेडियो-नाट्य शैली और शिल्प का विकास आलेख-रूपक की दिशा में ही होगा।

अपने देश में डाक्यूमेंटरी का विकास बिल्कुल नहीं हुआ। इसके कई कारण हैं। सबसे अधिक महत्त्व का कारण आर्थिक है। अभी तक हमारी रेडियो-विकास योजनाओं का उद्देश्य केवल रेडियो का विस्तार, प्रसार हो रहा है। शिल्प-विषयक साधना अभी तक अधूरी है। ऑल इण्डिया रेडियो जैसी इतनी बड़ी ब्रॉडकास्टिंग संस्था का कोई विभाग ऐसा नहीं जिसमें शिल्प सम्बन्धी विशेष शिक्षा देने का प्रयत्न हो। न ही, दूसरे देशों के विकसित ब्रॉडकास्टिंग कार्यालयों में जाकर विशेष शिक्षा प्राप्त करने की ओर उचित ध्यान दिया गया है। डाक्यूमेंटरी एक अति विशेष कलारूप है। रेडियो-शिल्प सम्बन्धी ज्ञान और अनुभव इसके लिए कम है। टैक्नीकल सुविधाएँ भी बहुत देर से उपलब्ध हुई हैं। रुपये की कमी के कारण यह अब तक सम्भव नहीं हो सका कि एक 'मोवाइल डाक्यूमेंटरी' यूनिट की स्थापना की जाये। भारत जैसे विशाल और वैविध्यपूर्ण देश में यह यूनिट कितना काम कर सकता था, इसकी कल्पना ही अत्यन्त सुन्दर है। यद्यपि डाक्यूमेंटरी को विकसित करने का कोई विशेष प्रयत्न नहीं हुआ, फिर भी इस अति-आधुनिक नाट्य-रूप ने रेडियो-नाट्य के क्षेत्र में अपने लिए एक विशिष्ट-सामान्य स्थान बना लिया है।

युद्ध-कालीन ब्रॉडकास्टिंग में रूपक के विकास के साथ श्रव्य-कलाकार, प्रोग्राम-अध्यक्ष और कदाचित् श्रोता का ध्यान वस्तु-प्रधान रूपक की ओर आकृष्ट हुआ। ज्यो-ज्यो सामाजिक चेतना का क्षेत्र विकसित होता जा रहा है वस्तु-प्रधान और सोद्देश्य-शला का मूल्य बढ़ता जा रहा है। डाक्यूमेंटरी का विकास इसी चेतना-धारा के फलस्वरूप हो रहा है। स्वतन्त्रता के पश्चात् जितना विकास हुआ है उतना पिछले दस या उससे अधिक सालों में नहीं हुआ था। हालांकि बी० बी० सी० (जहाँ से

इस सम्बन्ध में प्रायः सब कुछ सीखा गया) ने युद्ध से पहले ही डाक्यूमेंटरी के बहुत ही सफल प्रयोग किये थे। स्वतन्त्रता के पश्चात् ब्रॉडकास्टिंग ने एक नये युग में प्रवेश किया। राष्ट्रीय विकास की योजनाएँ बनाने वालों ने सोचा, केवल मनोरंजन ही श्रेष्ठ प्रसारण का उद्देश्य नहीं है। स्वतन्त्रता से जो राष्ट्रीय भावना, जो रचनात्मक प्रेरणा जगी है, उसने एक दायित्वपूर्ण-कला और सोद्देश्य कलाविधान को अपनाया है। यद्यपि आज भी भावुकता-मयी कलाकृतियों का बाहुल्य है फिर भी यह स्पष्ट रूप से अनुभव कर लिया गया है कि वस्तु-निष्ठ कला का महत्त्व आज के जन-जीवन के लिए अधिक है। इसके साथ रेडियो ने समाज की समस्याओं की ओर ध्यान दिया है और साहमपूर्वक उनका कारण और कुछ स्थितियों में उनका हल ढूँढ़ने की सक्रिय चेष्टा भी की है।

श्रेष्ठ-आलेख का उद्गम डाक्यूमेंटरी फिल्म के विकास से प्रभावित हुआ। यद्यपि दोनों का प्रेरणा स्रोत एक ही था—सामाजिक चेतना। शब्द 'डाक्यूमेंटरी', सुप्रसिद्ध फिल्म-निर्माता और सिद्धान्त-व्याख्याता, ग्रियर्सन द्वारा प्रचलित हुआ। उन्होंने यह शब्द फ्रांसीसी भाषा के शब्द 'documentaire' से अपनाया, जो वहाँ यात्राचित्रों के लिए प्रयुक्त होता था।

डाक्यूमेंटरी-विकास के प्रारम्भिक काल में केवल सीधी समाचार फिल्मों (newsreel) बनाई गईं। इस विकास-प्रक्रिया का चरमोत्कर्ष 'The World of Plenty' जैसी पूर्णरूप से विकसित डाक्यूमेंटरी फिल्मों में विद्यमान होता है। इन दो छोरों के बीच कुछ ऐसी फिल्मों का इतिहास भी है जिनका कलात्मक महत्त्व तो अधिक नहीं है, लेकिन ऐतिहासिक महत्त्व निश्चय ही है। यह भौकली कड़ी है Record Film। जैसा कि ब्रिटेन के डाक्टर डायन ने १९१० में सर्जिकल ऑपरेशन आदि की फिल्में बनाईं। हर्वर्ट पेन्टिंग की यात्रा-फिल्म 'With Scott in the Antarctic' और ब्रिटिश काउन्सिल की फिल्म 'Surgery in chest diseases'। इन शिक्षात्मक चित्रों का उद्देश्य एक विचार या टैकनीक की व्याख्या था ताकि और बहुत से लोग उससे लाभ उठा सकें। आलेख का उद्देश्य प्रसारण ही था।

शिक्षात्मक चित्रों के अतिरिक्त ब्रिटेन में प्रचारात्मक फिल्में बनाई गईं, जैसे कि 'Defeat Tuberculosis', Defeat Diphtheria, Blood Transfusion' आदि। विख्यात रूसी फिल्म 'Justice In Coming' भी उसी प्रकार का चित्र था। इसमें वास्तविक घटनाओं के वास्तविक चित्रों का उपयोग किया गया। निर्माता ने अपने कौशल-चानुर्य से नात्सी अत्याचारों का हृदयस्पर्शी चित्रण करते हुए इस दृढ़ विश्वास का उदय होते दिखाया कि अत्याचारों की पराजय अनिवार्य है। नात्सी प्रचारकों ने भी रिकॉर्ड-फिल्म को शक्तिशाली प्रोपेगेंडा

यत्र के रूप में प्रयोग किया। पोलेड की पराजय पर बनाई गई फिल्म 'The Taptism Of Fire' में जर्मन वायुसेना के प्रचण्ड विध्वंस बल को प्रचारित किया गया। यह फिल्म आसपास के निसर्ग देशों में भी दिखाई गई, ताकि जर्मन Wehrmacht की घाक उनके दिलों में बैठ जाये।

अगर फिल्म को देखने के तुरन्त बाद कुछ वैयक्तिक क्रिया परिणाम रूप में नहीं होती तो वह साधारण सूचनात्मक फिल्म कहलायेगी। लेकिन अगर फिल्म का उद्देश्य वैभवितक क्रिया और किसी प्रकार का अपेक्षित व्यवहार है तो वह फिल्म प्रचारात्मक होगी। डॉक्यूमेंटरी शब्द का प्रयोग करते समय ग्रियर्सन के मन में दोनो प्रकार के चित्र थे। रावर्ट फ्लानाहर्टी के चित्र 'Nanook of the North' (१९२२) को सब से पहले डॉक्यूमेंटरी फिल्म कहा जा सकता है, यद्यपि यह भी पूर्ण विकसित रूसी डॉक्यूमेंटरी से बहुत पीछे थी फिर भी इसमें डॉक्यूमेंटरी रचनात्मक का प्रयोग किया गया था। इसलिए फ्लानाहर्टी का नाम फिल्म के इतिहास में प्रसिद्ध है। पहली बार उसने कैमरे को स्टूडियो से बाहर निकलकर खुली प्रकृति का अवलोकन करने का अवसर दिया। उसका उद्देश्य था जीवन का यथार्थ चित्रण। स्टूडियो में इस यथार्थ की प्रतिकृति तो बन सकती थी, परन्तु उस चित्र में एक प्रकार की निष्प्राणता आ जाना स्वाभाविक था। बहुत प्रयत्न करने पर भी चित्र में उस वैविध्य और मौलिकता का अभाव रहता जो प्रकृति के साधारण चित्रों में होती है। 'Nanook' का उद्देश्य कदाचित् कलात्मक नहीं था, बल्कि वाणिज्य-प्रेरणा इस चित्र-सृजन का कारण थी, किन्तु फिर भी, चूँकि चित्रकार एक सच्चा कलाकार था, उसकी रचना में अपने आप स्थायी कलात्मक महत्त्व के तत्वों का समावेश होता गया। पॉलरोथा ने इस फिल्म के विषय में लिखा—

“Nanook differed from the previous and many later natural material pictures in the simplicity of its statement of the primitive existence led by the Eskimos, put on the screen. It brought alive the fundamental issue of life in the Sub-Arctic—the struggle for food. ... In short it established an entirely new approach to the living scene”

और ग्रियर्सन ने भी इस प्रयोग की प्रशंसा की। उसने देखा कि यह चित्र एक ऐसी दिशा का संकेत कर रहा है जिसमें बहुत विकास की सम्भावना है।

“It was a record of everyday life too selective in its details and sequence, so intimate in its 'Shots', and so appreciative of the nuances of common feeling, that it was a drama in many ways more telling than anything that had come out of the manufactured sets of Hollywood”

फलाहर्टी के प्रयोग का महत्त्व इसमें है कि पहली बार उसने एक ऐसी फिल्म बनाई जिसे *Creative treatment of actuality* कहा जा सकता है। 'नानूक' एक साधारण सूचनात्मक चित्र नहीं था। न्यूज़रील और 'नानूक' में यह अन्तर था कि न्यूज़रील घटनाओं का वर्णनमात्र होती है, लेकिन यह चित्र घटनाओं की व्याख्या थी, एक सृजनात्मक व्यक्तित्व के दृष्टिकोण से। इसे बनाने के लिए फलाहर्टी स्वयं अपने (Subject) के सन्निकट जाकर रहा, उनके जीवन और उसकी समस्याओं को, उनकी ही दृष्टि से देखा। इसलिए फलाहर्टी के चित्रण में वस्तु और अभिधा का उपयुक्त सामंजस्य मिलता है। उसके विश्लेषण सहानुभूति और आत्मीयता के तत्वों से रसवत् है। जीवन के इस प्रबल मोह को लेकर उसने जीवन-सौन्दर्य को कैमरे की सहायता से चित्रबद्ध किया। अन्ततः ब्रह्म ही चित्र-सामग्री में से आवश्यक और महत्त्वपूर्ण को चुन लिया। और उसे एक पूर्वनिश्चित आलेखन की रूपरेखा के अनुसार निर्मित किया।

फलाहर्टी के डॉक्यूमेंटरी शिल्प को आदर्श नहीं कहा जा सकता। किन्तु उसकी निर्माण-प्रणाली में सभी तत्त्व आ गये हैं जिनके विकास के फलस्वरूप विकसित आलेख का उद्गम होता है यह तत्व है वस्तु का निरीक्षण (observation) और व्याख्या (Interpretation), और वस्तु का निर्माणात्मक चयन। यथार्थनिष्ठ शैली का प्रयोग करते हुए भी फलाहर्टी एक रोमैटिक व्यक्ति था एक चित्रकार। ग्रियर्सन की दृष्टि एक समाज-व्याख्याता की थी। १९२६ में बनाई गई फिल्म 'Drifters' इन दो निर्माताओं के सूक्ष्म विभेद को स्पष्ट कर देती है। यह चित्र रूसी सेनीशिल्प और यथार्थनिष्ठ शैली से प्रभावित है। इस चित्र में मछुओं के जीवन का चित्रणमात्र नहीं किया गया बल्कि यह दिखाया गया है कि इस सकुचित क्षेत्र के जीवन का समूचे देश के जीवन से क्या सम्बन्ध है? ग्रियर्सन के नेतृत्व में आलेख फिल्म का एक नया स्कूल शुरू हुआ जिसके अन्तर्गत अनेक चिरस्मरणीय डॉक्यूमेंटरी फिल्मों निर्माण की गईं। कदाचित् 'Drifters' में भी सामाजिक चेतना उतनी सजग नहीं थी जितनी कि भावी फिल्मों में, उदाहरणार्थ यह बात "The World of Plenty", में दिखाई देगी, फिर भी इसे डॉक्यूमेंटरी स्कूल की आधारशिला कहना प्रत्युचित नहीं है।

१९३२ में 'Cinema Quarterly' के शरद् अंक में ग्रियर्सन ने डॉक्यूमेंटरी सिद्धान्त के मूल सूत्रों को शब्दबद्ध किया। इन सिद्धान्तों की चर्चा रेडियो डॉक्यूमेंटरी के स्वरूप और विकास को समझने में सहायता देगी, क्योंकि इसी वातावरण में लार्सेस गिल्लियम (जो बी बी सी के डॉक्यूमेंटरी विभाग के अध्यक्ष रहे हैं) ने १९३४ में पहला डॉक्यूमेंटरी रूपक प्रस्तुत किया। माध्यम दूसरा था, किन्तु

शिल्प, और उससे भी अधिक महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त वही था जो ग्रियर्सन और उमके दूसरे साथी अपना चुके थे। ग्रियर्सन ने लिखा था—

पहला सिद्धान्त—हमारा विश्वास है कि सिनेमा स्टूडियो से बाहर निकलकर जीवन का अध्ययन कर सकता है। और इस नई वृत्ति को एक नवीन और गति-शाली कलारूप के लिए प्रयुक्त किया जा सकता है। स्टूडियो फिल्में प्रायः वास्तविक संसार के अध्ययन-पूर्ण चित्रण की सम्भावना की उपेक्षा करती रही हैं। वे चित्रित करती हैं अभिनय-कहानियाँ, एक कृत्रिम पृष्ठभूमि पर। डॉक्यूमेंटरी प्राकृतिक जीवन और सजीव कथा को चित्रित करेगी।

दूसरा सिद्धान्त—हमारा विश्वास है कि प्राकृतिक अभिनेता और प्राकृतिक दृश्य वस्तु आधुनिक जीवन की कहीं अधिक प्रबल अभिव्यक्ति कर सकते हैं, क्योंकि उनका क्षेत्र स्टूडियो-संसार से कहीं अधिक विस्तृत है।

तीसरा सिद्धान्त—हमारा विश्वास है कि इस प्रकार जीवन से सीधी ग्रहण की हुई वस्तु और कथाएँ, अभिनीत जीवन से अधिक सत्य और प्रभावशाली होंगी। जितनी आत्मीयता और सूक्ष्म संवेदना इस चित्र में होगी वह स्टूडियो-निमित्त अलंकारपूर्ण और अनेक प्रयत्नों के बावजूद कृत्रिम चित्र में नहीं हो सकती।

विरोध में यह कहा गया कि कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए जीवन को हूबहू सेल्युलायड पर नहीं उतारा जा सकता। चित्रित वस्तु को सुन्दर बनाने के लिए यह आवश्यक है कि उसे अलंकृत किया जाये। अगर कैमरा जीवन की विस्तृत अनन्विति का चित्र प्रस्तुत करे तो उसमें एक प्रकार की कुरूपता आ जाने का भय रहेगा। इसके उत्तर में ग्रियर्सन ने १९३३ की *Cinema Quarterly* के वसन्त अंक में लिखा।

“Beauty will come in good time to inhabit the statement which is honest and lucid and deeply felt, and which best fulfills the best ends of citizen-ship. The self-conscious pursuit of beauty, (to the exclusion of jobs of work and other pedestrian beginnings) was always a reflection of selfish wealth, selfish leisure and aesthetic decadence.”

कुछ वर्ष बाद ग्रियर्सन ने इस बात पर बल दिया कि डॉक्यूमेंटरी कलाकार के लिए जीवन का गम्भीर अध्ययन और उसमें गुफित समस्याओं का विदग्ध-आवश्यक है, क्योंकि बिना इसके वह कभी प्रभावशाली और सच्चा जीवन-चित्र उत्पन्न नहीं कर सकता। सो उमने कहा ‘Observe and Analyse, Know and Build’। पर उसने अपने साथियों को सावधान किया था कि वह विदग्ध-वाद सहानुभूति के अभाव में ऐसी कलाकृति को जन्म देता है जिनका वैज्ञानिक मूल्य बने ही हो, लेकिन कलात्मक और मानवीय मूल्य कुछ नहीं होगा।

“The only point at which art is concerned with information is the point at which the flame shoots up and the light kindles, and it enters into the soul and feeds itself there Informational indeed can be a dangerous business, if the kindling process is not there Most professors are a dreary warning of what happens when the informationist fails to become a poet ”

इस यथायनिष्ठ और सोद्देश्य कला का एक और रूप, या यो कहा जाये, कि वर्तमान समस्याओं के प्रति अधिक सजग और सामाजिक कर्तव्यों के प्रति अधिक जागरूक रूप, पॉलरोथा की डॉक्यूमेंटरी शैली में स्पष्ट प्रकट हो रहा था। ग्रियर्सन और उसके साथी औद्योगिक जीवन के विविध सौन्दर्य के सुन्दर चित्रण से सन्तुष्ट थे। पॉलरोथा औद्योगिक क्रान्ति से प्रस्फुटित सामाजिक समस्याओं और मानसिक विपमताओं के विश्लेषण और उनके उपचार में अधिक दिलचस्पी रखता था। ग्रियर्सन ने रूसी फिल्म की यथार्थवादी परम्परा के शिल्पगत सिद्धान्तों को ग्रहण किया था। लेकिन पॉलरोथा इस नये शिल्प की आधारभूत विचारधारा से भी प्रभावित हुआ, कि चित्रित वस्तु की सुन्दरता प्रभावोत्पादकता और भव्यता से अधिक महत्त्वपूर्ण है उसकी सत्यता, जीवन से उसका सम्बन्ध, और जनता के लिए उसका महत्त्व और लाभ। व्यक्तिवादी रसवाद (Individualistic aestheticism) फिल्म के लिए घातक है, जैसा कि वह चित्रकला कविता और दूसरे आख्यान साहित्य के लिए सिद्ध हुआ है। क्योंकि ऐसी कला का विषय रहता है—“The personal struggles and experiences of unimportant individuals, seeking satisfaction in an Imaginary world devoid of human relationships on a significant scale.” और सिनेमा चूँकि एक जनकला है अतः उसका क्षेत्र जीवन के समान विस्तृत होना चाहिए, उसे जनता के निकट और उनके जीवन के लिए वास्तविक रूप से महत्त्वपूर्ण और सार्थक होना चाहिए। इसलिए आवश्यक है कि कला स्वस्थ और रचनात्मक उद्देश्यों से परिपूर्ण हो और ‘Real and creative thought must be about real things इसलिए सिने-कलाकार को चाहिए कि वह सहज प्रकृति और साधारण जीवन को अपनी कलाकृति का आधार बनाये।

“Let cinema attempt the dramatisation of the living scene and the living theme, springing from the living present instead of from the synthetic fabrication of the studio Let cinema attempt film interpretation of modern problems and events, of things as they really are today and by so doing perform a definite function ”

रोया यथार्थ के साथ-साथ उद्देश्य पर बल देता है, और इस प्रकार डाक्यू-मैन्टरी दूसरे विश्वयुद्ध से पहले एक नया कदम उठाती है, नयी दिशा में प्रगति करती है। स्टमैन के चित्र 'Berlin' और रोया के चित्र 'The World of plenty' की तुलना से स्पष्ट होता है कि डॉक्यूमेंटरी शैली में निश्चित रूप में परिवर्तन आ गया था। रेडियो डाक्यूमेंटरी पर भी इस परिवर्तन का गहरा प्रभाव पड़ा।

एक और शिल्पगत प्रयोग था जो रेडियो डॉक्यूमेंटरी का अंग बना। वह था, चित्रवस्तु की व्याख्या के लिए संगीत का अधिक विचारपूर्ण प्रयोग और ध्वनि-प्रभावों और संवादों का प्रयोग। १९३६ में कवलकान्ति (Cavalcanti) द्वारा निर्मित आलेख चित्र 'नाईटमेल' में ध्वनि-प्रभावों का बहुत ही सफ़्त उपयोग किया गया, और यही इस चित्र की मुख्य विशेषता थी। रेलगाड़ी के अनेक ध्वनि आभास, डाक छार्टने वालों और डाक कुलियों की बातचीत आदि को ध्वनि प्रभाव के तौर पर प्रयोग किया गया, जिससे चित्रित वस्तु अत्यन्त सजीव हो उठी। इसके अतिरिक्त W. H. Auden की एक कविता भी प्रयुक्त हुई, जो ध्वनि के लय-वैविध्य के अनुरूप थी।

कवलकान्ति के एक और चित्र 'The Coal Face' में भी ध्वनि और संगीत-प्रभावों का विशेष उपयोग किया गया, जो ग्रियर्सन के निर्देशन में William Goldstream और Stuart Legg द्वारा रिकार्ड किये गये। इससे पहले ग्राम तौर पर निरूपक की वार्ता संगीत की पृष्ठभूमि पर बोली जाती थी, प्रायः इन दो का समन्वय नहीं हो पाता था। अब निरूपक के वर्णन और व्याख्या को संगीत से एकात्म करके रिकार्ड किया गया। इस प्रकार निरूपण अब डॉक्यूमेंटरी का एक अंग बन गया। इसके अतिरिक्त निरूपण के प्रभाव को पुष्टि करने के लिए और उसमें वर्णित अथवा व्यवत भाव विशेषताओं की अभिव्यक्ति के लिए समूहगान का भी प्रयोग किया गया। इस युक्ति से न केवल उचित वातावरण की सृष्टि में सहायता मिलती थी बल्कि human touch के प्रभाव को भी बल मिलता था। इस प्रयोग को भी रेडियो डॉक्यूमेंटरी ने अपनाया।

इसी के साथ एक और तत्त्व का प्रादुर्भाव हुआ जिसे आगे चलकर रेडियो डॉक्यूमेंटरी ने अपनाया। वह है 'Spot Interviews' यानी स्टूडियो के बाहर रिकार्ड किए हुए प्राकृतिक कथोपकथन, प्रश्नोत्तर आदि। 'Housing Problem' नामक डॉक्यूमेंटरी में कैमरे से अधिक माइक्रोफोन ने काम किया। इन चित्र में Slums में रहने वालों के शब्दों में उन अभिशप्त क्षेत्र की कहानी सुनने को मिली। यह इन्टरव्यू पहने से लिखे नहीं गये थे वरन् वार्ता को माइक्रोफोन के मासने के द्वारा बिना किसी रिहर्सल आदि के रिकार्ड किये गये। इनकी भाषा सरल रूप से प्रभाव-

युवत, और चित्र की सत्यता को प्रमाणित करने वाली थी।

जैसे-जैसे डॉक्यूमेंटरी में सामाजिक चेतना का उदय होता जा रहा था, जैसे-जैसे कलाकार जनजीवन के प्रति दायित्वपूर्ण होता जा रहा था, उसके चित्रों में यथार्थता और उसके विचारों में प्राजलता आती जा रही थी।

भारत में भी डॉक्यूमेंटरी रूपक का विकास प्रायः इसी प्रकार का हुआ है। जैसा कि रूपक की चर्चा में कहा गया था, आलेखरूपक का उद्गम और विकास साधारण रूपक की प्रगति के परिणामस्वरूप हुआ। स्वतन्त्रता से पूर्व भी बम्बई केन्द्र की साईकल चलाने वालों पर प्रस्तुत की गई डॉक्यूमेंटरी, और दिल्ली केन्द्र की 'यह दिल्ली है' कार्यक्रम प्रसिद्ध है। इन रूपकों की सामग्री रिकार्डिंग मशीनों बाहर ले जाकर ध्वनि-अंकित हुई और बल दिया गया, वस्तु और यथार्थ पर। पहली बार श्रोताओं ने अनुभव किया कि यथार्थ भी उचित प्रस्तुतीकरण द्वारा कल्पनात्मक ऐसा रोचक और आकर्षक बनाया जा सकता है, और इसमें जो बहुमूल्य सजीवता और शक्ति है, वह कृत्रिमतापूर्ण रोमानी नाटकों में नहीं। स्वतन्त्रता के पश्चात् इस दिशा में अनेक प्रयोग बहुत वेग से होने लगे। दिल्ली केन्द्र का कुक्षेत्र शरणार्थी कैम्प पर गापालदास द्वारा प्रस्तुत आलेख रूपक प्रसिद्ध है। अयाज असारी के निर्देशन में प्रस्तुत मुहम्मद हसन का रूपक 'लखनऊ का चौक' भी एक महत्वपूर्ण प्रयोग था, यद्यपि उसमें रिकार्डित और स्टूडियो में निर्मित प्रभावों का सन्तोषजनक समन्वय न होने के कारण, सफलता अधूरी ही रही। बाल-घर केन्द्र ने जो रूपक पंजाब के उद्योगों पर प्रस्तुत किये उनमें एक विशेष दोष था। ध्वनिप्रभाव बिल्कुल असली, लेकिन पात्रों की बातचीत नितान्त अप्राकृतिक और अस्वाभाविक थी। परिणाम यह हुआ कि सब कुछ-पूर्व निश्चित और कृत्रिम लगता था। दिल्ली केन्द्र के उल्लेखनीय आलेखरूपक हैं—नीलोखेड़ी, गगाखादर, कुम्भपर्व, उस ख्वाजा गरीबनवाज, एटावा प्रोजेक्ट, और गिरिजाकुमार माथुर रचित नृत्य-रूपक—'दामोदर घाटी योजना'।

१०६ आलेखरूपक का निर्माण-शिल्प—आलेखरूपक, यानी डॉक्यूमेंटरी का निर्माण-शिल्प फिल्म टेकनीक के समान है, यानी पहले एक सुनिश्चित रूपरेखा के अनुसार सामग्री एकत्र की जाती है, फिर उस समुच्चय में से महत्वपूर्ण चीजों का सकलन होता है, पन्त में इसी सकलित आलेख वस्तु को एक कथानक द्वारा क्रमबद्ध किया जाता है। प्रायः इस अन्तिम रचना को भी काट-छाँटकर सुगठित करने का प्रयास किया जाता है। यह रचना-प्रक्रिया बिल्कुल फिल्म निर्माण-क्रिया से मिलती-जुलती है। अर्थात् फिल्म कथालेखन, चित्रिकरण संयोजना, (सिनेरिया शूटिंग, कम्पो-डिंग और सम्पादन (एडिटिंग)।

हम इस प्रक्रिया की विस्तारपूर्वक और सविवरण चर्चा कर सकते हैं। इस चर्चा में उन सब समस्याओं पर भी प्रकाश पड़ेगा, जो रचना प्रक्रिया में डाक्यूमेंटरी प्रोड्यूसरो के सामने आती है।

१०७. परिलेख—सबसे पहले प्रोड्यूसर विषय का अध्ययन करता है और उससे सम्बन्धित सामग्री एकत्रित करता है; यानी रियासतो के विलयन पर डॉक्यू-मैन्टरी लिखने के लिए लेखक को रियासतो की ऐतिहासिक पार्श्वभूमि से परिचित होना होगा, और वहाँ की जनता की समस्याओं की जानकारी प्राप्त करनी होगी, और फिर स्वतन्त्रता के बाद जो परिवर्तन वहाँ की शासन-व्यवस्था में आया उसे समझना होगा। सबसे अधिक महत्त्व की बात इस क्रान्ति के मूलभूत विचारों को केन्द्र मानकर इन सब बातों का सही मतलब समझने और जो प्रभाव इस कदम से समूचे देश पर पड़ेगा उसका मूल्यांकन करने का प्रयास उस रूप में होगा। अगर उसमें लिखित सामग्री का बाहुल्य हो तो वह रचना, डॉक्यूमेंटरी की श्रेणी में नहीं आ सकेगी। डॉक्यूमेंटरी कहलाने के लिए उसमें अधिक-से-अधिक यथार्थ वस्तु का होना अनिवार्य है। इसलिए ऐतिहासिक समस्याओं का और प्रभावों का मूल्यांकन आदि अधिक प्रत्यक्ष दृश्यों द्वारा होगा, वर्णित या अभिनीत दृश्यों द्वारा नहीं। उदाहरणार्थ राजाओं और उनके दरबारियों के शोषण की चर्चा एक वस्तुनिष्ठ रूपक की भावना-शून्य व्याख्या नहीं होगी, बल्कि एक अतिबृद्ध किसान की ज्वानी होगी, जिसके स्वरमात्र से वर्षों का शोषण पुकार उठेगा। इस तरह पिछड़े हुए वर्गों का प्रतिनिधित्व करेगा एक भूमिहीन किसान या सम्पत्तिहीन श्रमिक। अतः सामग्री का संग्रह इस दृष्टि से किया जाएगा कि अधिक-से-अधिक वस्तु सजीव पात्रों द्वारा प्रकाशित हो सके। डॉक्यूमेंटरी निर्माता की सफलता का आधार यही वास्तविकता की संवेदना (Actuality Sense) है। वर्णित वस्तु का प्रयोग केवल संक्षेप के उद्देश्य से होगा और वह भी कम-से-कम। जैसे नाटक का असली अर्थ पात्र, क्रिया और गति से व्यक्त होता है, भाषणों या व्याख्याओं से नहीं, उसी तरह डॉक्यूमेंटरी के लिए भी निरूपणों और व्याख्याओं की अपेक्षा सजीव दृश्य अधिक सफल और प्रभावजनक रहते हैं। विषय के अध्ययन के बाद निर्माता एक साधारण रूपरेखा निश्चित करता है। ठीक उसी तरह जिस तरह कि नाटककार लिखने से पहले नाटक का परिलेख निमित्त करता है। इसी रूपरेखा के आधार पर वह वस्तु-सामग्री (Actuality Material) का संग्रह करेगा। जैसे सिनेरियो को लेकर फ़िल्म निर्माता शूटिंग करता है।

१०८. 'वस्तु संग्रह'—डाक्यूमेंटरी के निर्माण के लिए कुछ वस्तु तो अध्ययन से ही प्राप्त हो जायेगी, विशेषकर सूत्रनात्मक या वैज्ञानिक सामग्री, लेकिन अधिक महत्त्व की वस्तु हमें निमित्त करनी होगी। अध्ययन और कल्पना के सामंजस्य से वह

वस्तु प्राप्त होगी जो आलेखरूपक का वास्तविक स्वरूप निर्धारित करेगी। इस वस्तु का निर्माता लेखक नहीं है, लोग हैं। वास्तव में एक घटना या तथ्य की क्रियात्मक और सार्यक अभिव्यक्ति तब तक नहीं हो सकती जब तक हम उसे अनेक दृष्टिकोणों से न देख लें। ये लोग समस्या को अनेक दृष्टिकोणों से देखने में लेखक की सहायता करते हैं। इसके अतिरिक्त जो जानकारी या तथ्यनिरूपक के शब्दों में नीरस और निष्प्रभाव बनकर रह जाते हैं, वही किसी साधारण वक्ता के सम्भाषण द्वारा सजीव हो उठते हैं। अनुभूति वस्तु का प्रभाव केवल वर्णित वस्तु से कहीं अधिक होता है। जब सूचना में घटकनों का समावेश होता है तब जाकर वह संप्राण होती है। आलेख-रूपक का रहस्य यही है कि सप्रहित यथार्थ वस्तु को भावना (feeling) की एक अन्तरधारा निरन्तर रजित करती रहे।

इस वस्तु को अनेक रूपों में प्रयुक्त किया जाता है—इटरव्यू, वक्तव्य, साधारण प्रश्नोत्तर या केवल उद्धरणमात्र। यहाँ सबसे बड़ी समस्या यह उठती है कि वैसे तो एक व्यक्ति खुलकर, बिल्कुल स्वाभाविक भाषा में अपना मन प्रकट करता है, पर जैसे ही उसे यह बताया जाता है कि अब से उसके शब्द रिकार्ड किये जा रहे हैं, तो उसमें एक प्रकार की अस्वाभाविकता, एक तरह की जकडन तथा विकृति आ जाती है। कई लोग अपनी सहज भाषा को छोड़कर 'साहित्यिक' भाषा बोलने लगते हैं। कोई स्वाभाविकता लाने के लिए 'गोया कि', 'तो मेरा मतलब है', 'बात यह है, बात यह है' आदि पुछले अपनी सीधी-सादी बातचीत से जोड़ना शुरू कर देते हैं। कई बार-बार यही बात दोहराये जाते हैं, कोल्हू के बेल की तरह एक ही विचार की धुरी पर घूमे जाते हैं, और कोई इतने उत्तेजित हो उठते हैं कि उनकी आम बोल-चाल की व्याकरण भी कलावाजियाँ खा जाती है। और वह विच्छृंखल विचारों को जितना व्यवस्थित करने की कोशिश करते हैं उतना ही गडबड-घोटाला ज्यादा होता है। अपने प्रति सजग होते ही थोड़ी-बहुत उत्तेजना तो स्वाभाविक है, लेकिन अगर वक्ता के विचार मछुए के जाल में मछलियों की तरह तड़प उठें, तो वह बिचारा क्या करे ? इस भावातिरेक को शान्त कर सकना डाक्यूमेंटरी निर्माता के लिए आवश्यक है। उसका अपना व्यवितत्व ऐसा होना चाहिए कि बोलने वाला साधारण रूप से अपना मन खोल कर रख दे। जो अव्यवस्था या विच्छृंखलता विचारों में रह जायेगी उसे सम्पादन में ठीक किया जा सकता है। अनावश्यक अशो की कतरव्योत और टाक-जोड के बाद यह इटरव्यू असाधारण रूप से स्वाभाविक और प्रभावोत्पादक बन जाता है। लेकिन सब से कठिन है जकडन का प्रश्न। ऐसे लोग वैसे तो खूब चहक रहे हैं लेकिन जैसे ही माइक सामने आता है और इजीनियर रिकार्डर को चालू करता है, उनकी बोलती बन्द हो जाती है। सुनाई देती है केवल खिसियानी हँसी। बहुत लुभाने, उकसाने या

तिकतिकाने पर भी वे काम की बात बोलकर नहीं देते। इस कठिनाई का हल यह है कि अगर सम्भव हो तो उसे रिकार्डर की उपस्थिति का जान न होने दिया जाये और वात-चीत करते हुए उसे रिकार्ड कर लिया जाये। वाद को स्टूडियो में जाकर सम्पादित किये जाने पर रिकार्डित वस्तु को सन्तोपजनक रूप दिया जा सकता है।

स्टूडियो के बाहर और भी बहुत सी मौलिक और मूल्यवान वस्तुओं का संग्रह हो सकता है, जैसे ध्वनि-प्रभाव और संगीत आदि। डाक्यूमेंटरी में जितनी अधिक ध्वनि-वस्तु होगी उतना अधिक उसका प्रभाव होगा। हरिद्वार के कुम्भपर्त पर डाक्यूमेंटरी बनाते समय मैंने अलग-अलग दूरी से जनरव को रिकार्ड किया। मैने-टैले का शीरोगुल, अनेक भाषाओं का प्रभाव, कीर्तन आदि के ध्वनि-प्रभाव भी रिकार्ड किये। इस बहुमूल्य सामग्री को दिल्ली लाकर उचित रूप से एकत्रित (Assemble) करके उपयोग किया गया। इसी प्रकार अजमेर के उर्स पर 'स्वाजा गरीबनवाज' नामक रूपक में, मैंने उर्स के अन्तिम सप्ताह का ध्वनि-चित्र प्रस्तुत करते हुए, विभिन्न वक्ताओं की वाणी द्वारा उर्स की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि को प्रकाशित किया। वहाँ भी अनेक प्रकार की ध्वनियाँ उपलब्ध थी। वहाँ जाकर मैंने अनुभव किया कि जनरव की कितनी छटाएँ होती हैं, और उन्हें रूपक के लिए कितने तरीकों से इस्तेमाल किया जा सकता है। माइक एक जायर (यात्री) था जो सम्पूर्ण आसक्ति से दरगाह की हर एक पावन वस्तु का दर्शन कर रहा था। माइक को व्यक्तित्व और संवेदन दे देने से श्रोता ने अनुभव किया कि वह भी माइक के साथ-साथ दरगाह और उर्स को देख रहा है।

१०६. सम्पादन और सयोजना—जैसा कि डॉक्यूमेंटरी—चित्र Nanook की चर्चा करते हुए कहा गया था कि निर्माता को पहले बहुत सी चित्र-सामग्री गूट करनी पड़ती है। ध्वनिरूपक के लिए बहुत सी ध्वनि-सामग्री का संग्रह करना पड़ता है। फिर इस संग्रह में से महत्त्वपूर्ण वस्तु को अलग कर लिया जाता है, ताकि डाक्यूमेंटरी का अन्तिम रूप निर्मित करते हुए हम केवल आवश्यक अंशों का उपयोग करें। इस प्रकार हम डाक्यूमेंटरी निर्माण के तीमरे, और कदाचित् सब ने अधिक कठिन, चरण पर आते हैं। कुशल सम्पादन पर ही कृति की सफलता निर्भर है। रेडियो डॉक्यूमेंटरी के लिए सम्पादन करते समय हमें यह देखना होगा कि कहीं भी श्रोता के ऊब जाने का भय न रहे। इसलिए जहाँ भी पुनरुक्ति आदि दोष दिखाई दें वहाँ कैंची चला देनी चाहिए। अक्सर डॉक्यूमेंटरी लेखक और निर्माता एक निर्देशक एक ही व्यक्ति होता है। अगर संप्रहकर्ता और निर्माता भिन्न व्यक्ति हैं, तो कार्य निश्चय ही कठिन और नाजुक होता है। निर्माता अपेक्षया अधिक वस्तुनिष्ठ और अनानुगत भाव से सम्पादन कर सका है। निष्पण, व्याख्या या संपादन को कठिनाई अधिक कठिन नहीं होता। क्योंकि दूसरी दार

पढने पर अक्सर लेखक चार शब्दों की बात दो बल्कि एक में कहना अच्छा समझता है। इटरव्यू को सक्षिप्त करना जहाँ सबसे अधिक वाञ्छनीय है वहाँ सबसे अधिक कठिन भी है। क्योंकि पहले वाक्य का पाँचवें और फिर इन दोनों का ग्यारहवें से सिलसिला जोड़ना खासा मुश्किल होता है। अक्सर निर्माता का रिकार्डिंग इंजीनियरो की सहायता से विभिन्न वाक्यों को अलग-अलग डिस्कों पर रिकार्ड करके फिर सब को मिलाना होता है, ताकि विचार की कड़ी न टूटने पाये, और वाक्यों में गठन और प्रभाव में तीव्रता आ जाये। कभी बहुत से मिले-जुले ध्वनि-प्रभावों में से एक को अलग करना पड़ता है, ताकि उसे उचित स्थान पर चिपकाया जाये। यह भी विशेष रूप से निर्मित रिकार्ड वजाने की मशीनो (Callibrated turn table) की सहायता से सम्भव हो सकता है। यह काम विशेषकर ध्वनिसंयोजक ही करते हैं।

सम्पादन के बाद संयोजना का प्रश्न आता है। विभिन्न टुकड़ों को किस तरकीब से रखा जाये, अमुक इन्टरव्यू कितना समय ले या अमुक ध्वनि-आभास कहाँ कैसा प्रभाव पैदा करे, इसका निर्णय अब करना होगा। इस कुशल डाक्यूमेंटरी निर्माता की रचना में गुफन का गुण प्रधान होता है। उसकी रचना के अगो में उचित अनुपात होता है। उसमें केन्द्रीय विचार स्वाभाविक ढंग से प्रकट होता है। सम्भव है कि कृति का अन्तिम रूप निर्धारित करते समय प्रारम्भिक रूपरेखा में कई परिवर्तन करने पड़ें, कई क्रमों (sequences) को आगे-पीछे करना पड़े। एक अच्छी डाक्यूमेंटरी का गुण है सगठन, गुफन और ऐक्य। इसके विपरीत, एक बुरी डाक्यूमेंटरी में ढीलापन और विच्छृङ्खलता होगी। उसके विभिन्न अग्रभूत भाग अलग-अलग दिखाई देंगे। हर टुकड़ा यदि अपने में आकृष्ट करता है तो कृति में निश्चय ही विकेन्द्रीयता होगी। ऐसी रचना में प्रभाव का अभाव रहेगा। कही भी श्रोता का ध्यान मूलभूत विषय से नहीं हटना चाहिए। इस उद्देश्य को पूरा करने के लिए शायद निर्माता को संगीत के लाईट मोतीफ की तरह अपनी थीम (Theme) को बार-बार दुहराना पड़े। अगर ऐसा करना पड़े तो लेखक की सफलता और कृति-कुशलता इसी में है कि वह विषय के एक statement को दूसरे से भिन्न रूप में प्रस्तुत करे।

११० अंतिम रूप—डाक्यूमेंटरी को सुगठित बनाने के लिए यह आवश्यक है कि मूल विषय एक केन्द्रीय विचार के रूप में उपस्थित हो। वही विभिन्न अग्रों को एक-सूत्र कर सकेगा। 'नीलोखेड़ी' रूपक में मैने वरगद के पेड़ के विचार को केन्द्र मान कर उसकी परिक्रमा करने वाले उपविचारों को संयोजित किया है। बीज के प्रस्फुटन और विकास को नीलोखेड़ी नगर के विकास का प्रतिरूप मानकर चलने से न केवल निरूपण रोचक बन सका, बल्कि रचना में ऐक्य का गुण भी प्रधान रहा। या कभी-कभी कुशल निर्माता विषय को एक यथाक्रम द्वारा व्यक्त करते हैं, जिसमें नाटको की

सूत्रधार २—ससार की सभ्यता का इतिहास विचार-धाराओं का इतिहास है। ऐसी विचारधारा में जिसका बल प्रतिपल बढ़ता जाता है, यहाँ तक कि वह महाक्रान्ति का रूप धारण कर लेती है। एक इन्सान के हृदय में जन्म लेकर वह हजारों, लाखों, करोड़ों इन्सानों के दिलों की प्रेरणा बस जाती है, और नई सभ्यता का उदय होता है।

(सगीत चरमोत्कर्ष तक पहुँचकर विलीन होने लगता है)

सूत्रधार १—आज आप नीलोखेड़ी को देखिये।

(पृष्ठभूमि से हल्का पक्षी कलरव उदय होता है)

सूरज अभी-अभी निकला है, और पक्षियों के कलरव ने वातावरण को जीवन से भर दिया है। (धीरे से विजलीघर का शब्द स्पष्ट होता है) विजलीघर में मशीनें चल पड़ी हैं, और काम करनेवाले अपने-अपने घरों से निकल पड़े हैं। हर कारखाने में कलपुर्जों का सगीत गूँज उठा है।

(बारी-बारी से सब मशीनों का चल पड़ना। सम्मिलित प्रभाव का चरमोत्कर्ष तक पहुँचना)

सारी नीलोखेड़ी जाग पड़ी है। और इस वस्ती के रहनेवाले अपने ध्येय की ओर बढ़े जा रहे हैं। एक कदम, दूसरा कदम, तीसरा कदम, आगे ही आगे।

(मजदूर मजिल का गीत उभरता है)

सूत्रधार १—आज नीलोखेड़ी में साढ़े सात हजार से ऊपर लोग बस रहे हैं। यह एक हजार एक सौ पचास एकड़ में फैला हुआ है। यहाँ इस समय बहुत से कारखाने हैं, और लाखों रुपये का काम रोज होता है। लेकिन यह महान् नगर एक दिन में नहीं बना, इसकी भी एक कहानी है।

(मजदूर मजिल का गीत अधिकाधिक स्पष्ट होता जाय)

सूत्रधार ३—नीलोखेड़ी की कहानी कोई अलिफलैला की कहानी नहीं, जिसमें शहजादा हमन की, जिन्नो, परियों की और हीरे-जवाहरात के पहाड़ों की चर्चा हो, या जिसमें अलादीन के चिराग की दास्तान कही गई है, जिसके बल पर आप दुनिया की किसी भी वस्तु को प्राप्त कर सकते हैं। पलक झपकते मर में बादलों से बातें करने वाला महल खड़ा कर सकते हैं। पर नीलोखेड़ी की कहानी अलादीन के चिराग की कहानी से कम अद्भुत नहीं, बल्कि उससे कहीं अधिक आकर्षक है। नीलोखेड़ी की कहानी इन्सान के अमिट विश्वास की कहानी है जो सभी मुश्किलात को हल करके भविष्य को वर्तमान में ला सकता है।

(पृष्ठभूमि का गीत चरमोत्कर्ष तक पहुँचकर सगीत में विलीन हो जाता है। फिर सम्पूर्ण विलयन)

डाक्यूमेंटरी अर्थात् आलेख रूपक

सूत्रधार २—१५ अगस्त, १९४७ निर्वासित जनता का एक सैलाब है जो भारत की दिशा में वहा चला आ रहा है। जनता, जिनके घरबार लुट गये है, जिनका साहस शिथिल हो चुका है, जिनका विश्वास डोल रहा है। यह जनता भय-भीत है, नही जानती कि किधर जाये, और क्या करे, नये देश में नया जीवन कैसे शुरू करे ?

सूत्रधार १—कुक्षेत्र के मैदान में, महाभारत के युद्ध ने एक सभ्यता का उपसहार देखा। उसी मैदान में आज एक नई सभ्यता का उदय हो रहा है। इस नई सभ्यता का आधार है।

सूत्रधार १—हर इन्सान को काम करने का बल मिला है।

सूत्रधार २—और उसे जिन्दगी की खुशी को बढ़ाने के काम में लाया जा सकता है।

सूत्रधार ३—और समृद्धि के साधनो पर सारे समाज का एकात्मक अधिकार होना चाहिए।

सूत्रधार १—इस क्रान्तिकारी विचार ने शिथिल जनता में स्फूर्ति भर दी, हताश दिलो में साहस भरा और पल-पल जल रहे विश्वास को दृढ बना दिया, और जनता ने कहा .

सूत्रधार १—हम भीख नही माँगेंगे।

सूत्रधार २—हम अपने शरीर के अन्दर सो रही शक्ति को जगायेंगे।

सूत्रधार ३—हमें काम करने का अवसर दिया जाये।

सूत्रधार ४—हम धरती को चीरकर उसमें छुपे सोने को निकाल लायेंगे।

सब—हम नये भारत के जीवन को मुस्कराहटो से भर देंगे।

(संगीत)

सूत्रधार २—इसी विश्वास को लेकर वह आगे बढ़े।

सूत्रधार १—सत्रह हजार रुपये के सरमाये ने कुक्षेत्र कैम्प में एक 'बोनेश-नल सैन्टर' की बुनियाद रखी गई।

आवाज १—हमें कपडा चाहिये, हम कपडा बनायेंगे।

आवाज २—लेकिन कपडे के लिए खड्डियाँ चाहियें।

आवाज १—हम खड्डियाँ बनायेंगे।

आवाज २—खड्डियाँ बनाने के लिए औजार चाहियें।

आवाज १—हम औजार बनायेंगे।

आवाज २—औजार बनाने के लिए कारखाने चाहियें।

आवाज १—हम कारखाने कायम करेंगे।

सिद्धान्तों के अनुसार अपना जीवन ढालने की प्रेरणा देता है, ताकि नीलोखेड़ी का जीवन यन्त्रवत् न होकर रचनात्मक बन सके, और जीवन का स्तर ऊँचा किया जा सके। समाज-सेवा सस्था में सबसे महत्त्वपूर्ण स्थान है स्वास्थ्य और शिक्षा-व्यवस्था का।

(श्री रामलाल से इन्टरव्यू का उद्धरण)

सूत्रधार १—नीलोखेड़ी का प्रथम व्येय है वस्ती में रहने वालों को स्वावलम्बी बनाना, और उन्हें पूरी-पूरी आर्थिक स्वतन्त्रता दिलाना। उद्योगों को इस प्रकार चलाया गया है कि करीब करीब सारा माल वस्ती में या उसके आसपास के ग्रामों और नगरों में खप जाता है। इस व्यवस्था में 'मिडिल मैन' अर्थात् विचौलियों का कोई स्थान नहीं, जो स्वयं कुछ काम न करके कारीगर और माल खरीदने वाले से कहीं अधिक लाभ प्राप्त कर सकता है।

सूत्रधार १—यह है

(वर्कशाप का सयुक्त ध्वनि-चित्र क्रमशः प्रकट होता है)

नीलोखेड़ी का औद्योगिक केन्द्र। यह इजीनियरिंग डिपार्टमेंट है।

(वर्कशाप का सयुक्त ध्वनि-चित्र स्पष्ट होता है)

और यह लकड़ी का काम करने का केन्द्र है।

(बढई विभाग का ध्वनि-चित्र)

यहाँ चमड़े का काम हो रहा है। और यह है छापाखाना जो पत्रों में कदाचित्त सबसे बड़ा छापाखाना है।

(छापाखाने का ध्वनि-चित्र)

सूत्रधार २—नीलोखेड़ी के नाटक में बहुत से पात्र हैं। लेकिन वह सब एक ही आदर्श की पूजा करते हैं, और वह है 'काम'। नीलोखेड़ी का सिद्धान्त है।

आवाज १—तुम अधिक काम करोगे तो अधिक कमाओगे। तुम अधिक कमाओगे तो तुम्हारा समाज अधिक समृद्ध होगा। समाज समृद्ध होगा तो तुम सुखी होगे।

आवाज २—आइये हम इस अद्भुत नाटक के कुछ पात्रों से परिचय प्राप्त करें।

(इन्टरव्यू)

सूत्रधार १—नीलोखेड़ी की समाज व्यवस्था किसी पर बलपूर्वक ठोसी नहीं गई। इसका निर्माण स्वयं जनता की आकांक्षाओं से हुआ है। जन-सत्ता की विजय के इस प्रतीक का एक विशेष दर्शन है, जिसके मुख्य सूत्र हैं

सूत्रधार १—नीलोखेड़ी में केवल मेहनत द्वारा सुख प्राप्त करने वालों का

स्थान है, ऐमो का नहीं, जो दूसरो की कमाई का लाभ उठाना चाहने है ।

सूत्रधार २—काम के क्षेत्र से बाहर नीलोखेडी के सब वासी एक समान है ।

सूत्रधार ३—श्रीर सबको जीवन में उन्नत होने और अपने व्यक्तित्व को रचनात्मक कार्य में अभिव्यक्त करने का पूरा-पूरा अवसर मिलेगा ।

सूत्रधार ४—जो काम नहीं करेगा भूखा रहेगा ।

सूत्रधार ५—हर वच्चे को शिक्षा प्राप्त करने का अधिकार है ।

सूत्रधार ६—हर बीमार को, चाहे वह अमीर हो या गरीब, इलाज की सहायता का अधिकार है ।

सूत्रधार ७—धर्म हर नागरिक का व्यक्तिगत मामला है, और वस्ती के सामूहिक जीवन में इसका कोई स्थान नहीं ।

सूत्रधार ८—किसी को अधिकार नहीं कि वह जनता की इच्छा के विरुद्ध उनके स्नेह या आदर को पाने का प्रयत्न करे ।

सूत्रधार १—नीलोखेडी एक प्रयोग है, एक नया दर्शन है, जिससे प्रेरित होकर साठे सात हजार व्यक्ति अपनी जिन्दगी बसर कर रहे हैं । नीलोखेडी का प्रतीक है नटराज शिव, अर्थात् प्रगति, उन्नति और जीवन । नीलोखेडी का सृष्टा उसे 'मजदूर मजिल' कहता है । नीलोखेडी के भाग पर वलगाडी और मोटर कार दोनो का स्थान है ।

सूत्रधार २—मजदूर मजिल व्यवस्था में व्यक्ति की स्वतन्त्रता को सामूहिक कर्तव्य-व्यवस्था में समोधा गया है । नीलोखेडी सगम है पूर्व और पश्चिम का, और आशादीप है भारत के अनेको पुरानी आर्थिक व्यवस्था के बन्धन तोडने को आतुर जनता का ।

सूत्रधार ३—नीलोखेडी एक नई दुनिया की खोज का प्रतीक है जो इस समय भविष्य के गर्भ में जन्म ले चुकी है । नीलोखेडी की सफलता निर्भर है ऐसे घरती के बेटो पर जो दूर-दूर तक इस सन्देश को पहुँचा सकें, जो हर अस्त हृदय को भयमुक्त करा सकें, और हर इन्सान में यह विश्वास भर सकें, कि इस घरती के प्रत्येक प्राणी को जीने का अधिकार है ।

(उपसहार तगीत क्रमश उदय होता है)

सूत्रधार १—नीलोखेडी इन्सान की महानता का प्रमाण है जो बडी से बडी मुनोबत के सामने भी परास्त नहीं होती । जीवन के एक ऐसे अमर तत्व का प्रतीक है जो आत्मा की तरह अमर है अविनाशी ।

(संगीत उमड़ता है)

में परिणत होकर एक ही माइक्रोफोन द्वारा प्रसारित हो सके। यह ध्वनि-तरंग कितनी ही जटिल तथा वैविध्यपूर्ण क्यों न हो एक ही प्रसारक (amplifier) द्वारा प्रसारित होती है।

आंख के संवेद की प्रक्रिया कान की संवेद-प्रक्रिया से भिन्न है। दृश्य वस्तु का चित्र आंख की पुतली (lens) द्वारा चक्षुपट (retina) पर प्रतिबिम्बित होता है। यह चक्षुपट छोटे-छोटे अनेकानेक वैयक्तिक-विशेषता सम्पन्न तत्त्वों से निर्मित है। प्रत्येक तत्त्व का दिमाग से अलग-अलग सम्बन्ध है। इस प्रकार के कोई एक लाख तत्त्व होते हैं। अतः आंख एक अत्यन्त जटिल इन्द्रि है और उसकी प्रक्रिया में सूक्ष्म सकलन और दृश्य वस्तु के छोटे-छोटे विवरणों तथा विशेषताओं को प्रतीति ग्रहण करने की सामर्थ्य है। और य सब विशेषताएँ और विवरण दिमाग तक अलग-अलग रास्तों से पहुँचते हैं। विवरणों का सम्मिश्रण नहीं होता, नहीं तो देखने वाला एक अरूप घबरे से अधिक कुछ न देख पाता।

इसी लिए टेलीविजन में दृश्यवस्तु को प्रसारित करने के लिए अनेक विविध विवरणों को अलग-अलग किन्तु एक समय पर प्रसारित किया जाता है। एक समय पर कोई पच्चीस हजार विवरण प्रसारित किये जाते हैं। यह प्रसार एक Photo-cell द्वारा होता है जो एक चित्र को विद्युत्तरंगों में परिणत कर देता है। प्रसार के लिए चित्र को खण्ड-खण्ड करना पड़ता है, रेखाओं के रूप में। रिसीवर में ये रेखाएँ फिर समन्वित होकर एक प्लेट पर आती हैं। फिल्म की तरह इन चित्रों का प्रसार इतनी द्रुत गति से किया जाता है कि देखने वाले को एक चित्र और दूसरे के बीच के रिक्त का आभास नहीं होता। एक-एक सैकण्ड में पच्चीस चित्र प्रसारित होते हैं।

लगता है कि टेलीविजन-नाटक सिनेमा के समरूप है, क्योंकि दोनों के चित्र एक प्रकाशित पट (screen) पर आते हैं, दोनों के निर्माण-शिल्प में समानता है। लेकिन यह पूर्णतया सत्य नहीं है।

११३ ध्वनि-नाटक और टेलीविजन नाटक का विभेद—टेलीविजन में कैमरे का प्रयोग होता है। नाट्य-क्रिया को चित्रों और दृश्य-क्रमों द्वारा व्यक्त भी किया जाता है, और इसके कौशल में उन सब साधनों, उपकरणों का उपयोग होती है, जिनका विकास सिनेमा ने किया है। इन उपकरणों की सहायता से ही टेलीविजन को अत्यधिक स्वतन्त्रता प्राप्त है। फिर भी टेलीविजन नाटक फिल्म की अपेक्षा रगनाटक के अधिक सन्निकट है। लेकिन फिर भी टेलीविजन फिल्म से भिन्न है। वस्तुतः वह समन्वय है ध्वनि नाटक और रग-नाटक के रूपों का। इसके दो प्रमुख कारण हैं। एक, खेल का प्रभाव तात्कालिक होता है, delayed action नहीं। दो, प्रेक्षक और श्रोता-समूह की सख्या एक-सी होती है। यानी—

“It is an audience of individuals and small groups. It is not a mass audience.” इसलिए टैलीविजन अभिनय का मूल लोत रगमच है। वहाँ सिनेमा की अपेक्षा, और ध्वनि-नाटक की तरह, अभिनेता को प्रसार के साथ-साथ नाटक के अभाव का निर्माण करना पड़ता है। फिल्म में तो अलग-अलग चित्र-क्रम तैयार होते हैं, और बाद में सयोजन द्वारा एकात्मक प्रवाह में प्रस्तुत किये जाते हैं। इस तुलना से यह महत्त्वपूर्ण निष्कर्ष निकलता है कि टैलीविजन नाटक को ध्वनि-नाटक के अनुभव से लाभ उठाना चाहिए और यह समझना चाहिए कि जो विशाल समूह को प्रिय होता है वह सकुचित समूह को नहीं होगा। जैसा कि सुप्रसिद्ध निर्देशक वालगोलगुड ने हाल ही में लिखा था—

“where it has exalted the camera-drawing false analogies from the cinema and despised or depreciated the microphone, it has thrown away valuable accumulated experience of sound in favour of thinking, largely wishful, in terms of vision ”

इसलिए टैलीविजन नाटक और ध्वनिनाटक का विभेदक पायंख्य वाञ्छनीय नहीं है।

टैलीविजन दृश्य-श्रव्य है, अतः उनमें काव्य के दोनों प्रकारों के गुण और विशेषताएँ वर्तमान हैं। एक दृष्टिकोण से यह प्रयास है श्रव्य में दृश्य-तत्त्व के अभाव को पूर्ण करने का। श्रव्य का आधारमात्र काल है और दृश्य-श्रव्य का देश और काल। इसी से वह सिनेमा और उससे भी अधिक रगमच के अधिक निवृत्त है।

कला की दृष्टि से सब से अधिक महत्त्वपूर्ण परिवर्तन जो ब्रॉडकास्टिंग में होगा वह अरूप के स्थान पर रूपायत्त की स्थापना है। श्रव्य का आधार (और माध्यम) है ध्वनि, अरूप, और Non-figurative जिसका लक्ष्य श्रुति सवेद और कल्पना है। टैलीविजन जिसमें दृश्यतत्त्व की प्रधानता है सूक्ष्म विचारों और अनुभूतियों की अपेक्षा वस्तु, स्थूल वस्तु, पर अधिक बल देगी, और टैलीविजन के कार्यक्षेत्र में सूक्ष्म की अपेक्षा भव्य पर अधिक बल दिया जायेगा। इसके अनेक उदाहरण हैं। नाटक की अपेक्षा प्रीपेरा, बँने और जलसे-जुलूमो, खेल-तमाशो, समारोहों के टैलीविजन कार्यक्रम अधिक लोकप्रिय पाए जाते हैं।

टैलीविजन के माध्यम के अन्तर्गत रेडियो, टॉक्वुमैन्टरी की ओर अधिक झुक रहा है, नुदूर प्रदेशों की घटनाओं का वर्णन या ध्वन्यात्मक अभिव्यक्ति मात्र घटना के वस्तुतत्त्व, उनकी बृहदता को पूर्ण रूप से व्यक्त नहीं कर पाते। अतः दृश्य-श्रव्य द्वारा टॉक्वुमैन्टरी प्रयोग की सम्भावनाएँ बट गई हैं।

११५. ध्वनि नाटक का भविष्य—टैलीविजन एक चूनीनी है ध्वनि नाटक

के लिए। वाल गोलुगुड ऐमे श्रव्यकार ने भी जिनकी यास्था ध्वनि-नाट्य के प्रति श्रद्धि है कह दिया है कि "with the arrival of television drama, the seeds of death for the play broadcast in sound are inevitably sown" लेकिन इतना निराश होने की आवश्यकता नहीं। सब से बड़ा कारण जो टेलीविजन के लिए रुकावट पैदा करेगा वह है भारत की आर्थिक स्थिति। उन देशों में भी जहाँ की जनता का आर्थिक स्तर ऊँचा है टेलीविजन रेडियो-सैंट का स्थान नहीं ले सकी। इसके अतिरिक्त एक टेलीविजन नाटक सात सौ से दो हजार पौण्ड की लागत से तैयार होता है। और वी० वी० सी० में इसके लिए तीन से पाँच सप्ताह लगते हैं। स्पष्ट है कि वर्षों तक भारत इस उन्नत अवस्था तक नहीं पहुँच सकता। टेलीविजन नाटक की लागत ही उसे रेडियो-नाटक की तरह आम नहीं बनने देगी। लेकिन आर्थिक कारणों के अतिरिक्त अन्य कई कारण हैं जो रेडियो-नाटक को चिरकाल तक लोकप्रिय बनाए रखेंगे। जब टेलीविजन आ गई तो रेडियो-नाटक यथार्थनिष्ठता छोड़कर अभिव्यजनात्मक और अतिवस्तुवादी नाटक की दिशा में प्रगति करने लगेगा। ये ऐंसे क्षेत्र है जहाँ टेलीविजन की पहुँच सरलता से नहीं हो सकती, क्योंकि वहाँ रूपायत्त और स्थूल की अपेक्षा अरूप का अधिक मूल्य है। वस्तुतः नाटक के उन विशेष रूपों का विकास श्रव्य के माध्यम द्वारा ही सम्भव है।

अतिविकसित हो जाने पर भी टेलीविजन नाटक उन सूक्ष्म भावछटाओं को उतनी मार्मिकता से व्यक्त नहीं कर पाएगा, जितनी से कि ध्वनिनाटक कर पाता है। टेलीविजन नाटक की अपील सामान्य जनता के लिए होगी ध्वनिनाटक की कलात्मक अभिरुचि, विकसित बुद्धि वाले श्रोताओं के लिए, जो पूर्वनिर्मित से सन्तुष्ट नहीं होते बल्कि सूक्ष्म आधारों पर कल्प्य मूल्यों के निर्माण में अधिक आनन्द प्राप्त करते हैं, जो देखने भर से प्रसन्न नहीं होते बल्कि सोचने और अनुभव करने को अधिक महत्त्वपूर्ण और आध्यात्मिक तृप्ति के लिए अधिक मूल्यवान समझते हैं। इसी कारण टेलीविजन नाटक की भव्यता और विस्तार पर बल देगी और इन तत्वों से लाभ उठायेगी, ध्वनि नाटक गम्भीर और प्रगाढ़ आन्तरिक और सूक्ष्म की अभिव्यक्ति पर। टेलीविजन को अपनी परिमितियों की क्षतिपूर्ति के लिए ध्वन्यात्मक मूल्यों का आश्रय लेना पड़ेगा। जिन के साथ ध्वनि को भी रखना होगा, जो रूपायत्त की पृष्ठभूमि में काम करने वाले अरूप के आत्मना करे। तभी उसमें व्यजना, समग्रता (comprehensibility) पाएगी। इन दो तत्वों के परस्पर सहयोग और सघात से निश्चय ही एक नवीन कला का विकास हो रहा है और होता जाएगा, जो दोनों से भिन्न किन्तु दोनों से अधिक उत्कृष्ट और प्रभायुक्त होगी।

एक कलारूप को सब से अधिक हानि उसका अकलात्मक, असयत और

अरुचिपूर्ण उपयोग पहुँचाता है। रेडियोनाट्य के ध्वनि रूप को स्वस्थ और शक्तिशाली बनाए रखने के लिए हमें उसके उपयोग पर एक प्रकार का नियंत्रण रखना होगा, ताकि ध्वनिनाटक का आकर्षण, उसका प्रभाव व्यर्थ व्यर्थ न हो। ध्वनिनाटक के क्षेत्र में अभी बहुत परिष्कृति और विकास की सम्भावना है। सुदृढ नीवों पर स्थापित ध्वनिनाटक निश्चय ही टैलीविजन के मुकाबले अपनी रोचकता और लोक-प्रियता बनाए रख सकता है इस सम्बन्ध में वाल गीलगुड ने बी० बी० सी० की त्रैमासिक पत्रिका के शरत अंक (१९५०-५१) में जो मत प्रकट किया हो वह अत्यन्त महत्त्वपूर्ण और विचारणीय है। वह लिखता है

“The danger to drama in sound lies rather, I believe, in its own success, than in the ultimate triumph of television. Drama has been exploited, is to often exploited to cover a multitude of tedious sins. Dramatization has been used, is being used, to embellish, to trim, to vulgarise straight forward items of broadcasting which should stand on their own feet. When in doubt of listener appeal, background music, sound effects, dramatic narrative, are dragged in by the heels to ‘present’ talks industrial features, news items, even variety terms. The result has been to produce a conveyer-belt mentality in producers, a feeling of subject among listeners

के लिए। बाल गोलुगुड ऐसे श्रव्यकार ने भी जिनकी आस्था ध्वनि-नाट्य के प्रति प्रबुद्ध है कह दिया है कि "with the arrival of television drama, the seeds of death for the play broadcast in sound are inevitably sown" लेकिन इतना निराश होने की आवश्यकता नहीं। सब से बड़ा कारण जो टेलीविजन के लिए रुकावट पैदा करेगा वह है भारत की आर्थिक स्थिति। उन देशों में भी जहाँ की जनता का आर्थिक स्तर ऊँचा है टेलीविजन रेडियो-सैट का स्थान नहीं ले सकती। इसके अतिरिक्त एक टेलीविजन नाटक सात सौ से दो हजार पीण्ड की लागत से तैयार होता है। और बी० बी० सी० में इसके लिए तीन से पाँच सप्ताह लगते हैं। स्पष्ट है कि वर्षों तक भारत इस उन्नत अवस्था तक नहीं पहुँच सकता। टेलीविजन नाटक की लागत ही उसे रेडियो-नाटक की तरह आम नहीं बनने देगी। लेकिन आर्थिक कारणों के अतिरिक्त अन्य कई कारण हैं जो रेडियो-नाटक को चिरकाल तक लोकप्रिय बनाए रखेंगे। जब टेलीविजन आ गई तो रेडियो-नाटक यथार्थनिष्ठता छोड़कर अभिव्यजनात्मक और अतिवस्तुवादी नाटक की दिशा में प्रगति करने लगेगा। ये ऐसे क्षेत्र हैं जहाँ टेलीविजन की पहुँच सरलता से नहीं हो सकती, क्योंकि वहाँ रूपायत्त और स्थूल की अपेक्षा अरूप का अधिक मूल्य है। वगुन नाटक के उन विशेष रूपों का विकास श्रव्य के माध्यम द्वारा ही सम्भव है।

अनिविकसित हो जाने पर भी टेलीविजन नाटक उन सूक्ष्म भावछटाओं को अपनी मार्मिकता से व्यक्त नहीं कर पाएगा, जितनी से कि ध्वनिनाटक कर पाता है। टेलीविजन नाटक की अपील सामान्य जनता के लिए होगी ध्वनिनाटक की कलात्मक अभिव्यक्ति, विकसित बुद्धि वाले श्रोताओं के लिए, जो पूर्वनिर्मित से सन्तुष्ट नहीं होते बल्कि सूक्ष्म आघारों पर कल्प्य मूल्यों के निर्माण में अधिक आनन्द प्राप्त करते हैं, जो देखने भर से प्रमत्त नहीं होते बल्कि सोचने और अनुभव करने को अधिक महत्त्वपूर्ण और आध्यात्मिक तृप्ति के लिए अधिक मूल्यवान समझते हैं। इसी कारण टेलीविजन नाटक की भव्यता और विस्तार पर बल देगी और इन तत्वों से लाभ उठायेगी, ध्वनि नाटक गम्भीर और प्रगाढ़ आन्तरिक और सूक्ष्म की अभिव्यक्ति पर। टेलीविजन को अपनी परिमितियों की क्षतिपूर्ति के लिए ध्वन्यात्मक मूल्यों का आश्रय लेना पड़ेगा। जिन के साथ उसे ध्वनि को भी रखना होगा, जो रूपायत्त की पृष्ठभूमि में काम करने वाले अरूप की व्याख्या करे। तभी उसमें व्यजना, समग्रता (comprehensibility) आएगी। इन दो तत्वों के परस्पर सहयोग और सघात से निश्चय ही एक नवीन कला का विकास हो रहा है और होता जाएगा, जो दोनों से भिन्न किन्तु दोनों से अधिक शक्तिशाली और प्रभायुक्त होगी।

एक कलारूप को सब में अधिक हानि उमका अकलात्मक, असयत और

अक्षिपूर्ण उपयोग पहुँचाता है। रेडियोनाट्य के ध्वनि रूप को स्वस्थ और शक्ति-शाली बनाए रखने के लिए हमें उसके उपयोग पर एक प्रकार का नियंत्रण रखना होगा, ताकि ध्वनिनाटक का आकर्षण, उसका प्रभाव व्यर्थ व्यय न हो। ध्वनिनाटक के क्षेत्र में अभी बहुत परिष्कृति और विकास की सम्भावना है। सुदृढ नींव पर स्थापित ध्वनिनाटक निश्चय ही टैलीविजन के मुकाबले अपनी रोचकता और लोक-प्रियता बनाए रख सकता है इस सम्बन्ध में वाल गोलगुड ने बी० बी० सी० की त्रैमासिक पत्रिका के शरत अंक (१९५०-५१) में जो मत प्रकट किया हो वह अत्यन्त महत्त्वपूर्ण और विचारणीय है। वह लिखता है

“The danger to drama in sound lies rather, I believe, in its own success, than in the ultimate triumph of television. Drama has been exploited, is to often exploited to cover a multitude of tedious sins. Dramatization has been used, is being used, to embellish, to trim, to vulgarise straight forward items of broadcasting which should stand on their own feet. When in doubt of listener appeal, background music, sound effects, dramatic narrative, are dragged in by the heels to ‘present’ talks industrial features, news items, even variety terms. The result has been to produce a conveyer-belt mentality in producers, a feeling of subject among listeners